

第一章 關於劇本之分析

崑劇為曲牌體的音樂結構，其劇本由曲牌與賓白兩部分組成，其中曲牌又包含曲調和曲詞。本章的劇本探討，著重於各次演出的齣目結構與曲牌使用的相同與不同。以下分成概述、齣目選擇與曲牌使用三部分。

第一節 概述

崑劇演出由全本戲演變成折子戲，再從折子戲復原為「全本戲」，首先變動的就是劇本結構。³³崑劇為傳奇結構的劇本，齣目繁多、故事冗長。清代乾隆、嘉慶年間，盛演展現演員精彩表演的折子戲型態，與此同時，全本戲仍然與折子戲並演。但演出方式已大異其趣。陸萼庭《崑劇演出史稿》於「全本戲的新貌」提及：「崑劇全本戲演出形式起伏多變，不同時期、不同層次往往出現不同的實踐特點。」文中主要以折子戲興起之前與之後，做為劃分全本戲不同演出形式的分界點。他認為從折子戲角度尋求全本戲的演出過程中，有一種比較特殊的是借全本戲之名，展示折子戲之實。

1950年代的《十五貫》，為近代崑劇改編全本戲的濫觴；其內容奠基於傳統折子戲，把它做銜接串連再加以改編。自此的崑劇劇本改編與創作，大致分為傳統劇目的整理改編、新編歷史劇及現代戲三種。³⁴雖然改編全本戲為劇團演出的主要型態，但折子戲的正宗地位卻屹立不搖。直到2004年，同時出現了《長生殿》與《牡丹亭》的（幾近）全本復原。王安祈認為，此改變長期演出的折子戲型態為全本的情形，具有顯著的學術意義。³⁵

由近十數年來，中國崑劇團體來臺演出的劇目與齣（折）目的演出次數與比例多寡，可略知崑劇舞台搬演的由折子戲結構復原至「全本戲」結構的過程。以演出次數最多的崑劇劇目—《牡丹亭》、《長生殿》來說，可以見到其從借全本戲之名、展示折子戲之實，至（幾近）全本復原的主流發展。至於其他劇目，則較

³³ 參考王安祈〈如何檢測崑劇全本復原的意義〉。

³⁴ 參見鄭雷《崑曲》第110頁。

³⁵ 同註33。

無此變化。

表例 1-1.1：臺灣的崑劇常演劇目及其齣目

劇目	次數	時間	劇團	齣目
牡丹亭	1	1992	上崑	閨塾訓女、遊園驚夢、尋夢情傷、倩魂遇判、訪園拾畫、叫畫幽遇、回生圓夢
	2	1997.11	江蘇省崑劇院。上崑	學堂、遊園、驚夢。尋夢、冥判、拾畫、叫畫
	3	1999.4	浙崑	驚夢、尋夢、寫真、離魂
	4	1999.11	江蘇省崑劇院	遊園、驚夢、尋夢、寫真、離魂
	5	2000.1	浙崑	驚夢、尋夢、寫真、離魂
	6	2003.1	江蘇崑劇團	拾畫叫畫
	7	2004.4	蘇州崑劇院	訓女、閨塾、驚夢、言懷、尋夢、虜謀、寫真、道、離魂／冥判、旅寄、憶女、拾畫、魂遊、幽媾、淮警、冥誓、回生／婚走、移鎮、如杭、折寇、遇母、淮泊、索元、硬拷、圓駕
	8	2005.6	江蘇省崑劇院	肅苑、驚夢、尋夢、言懷、寫真、診崇、離魂／冥判、叫畫、幽媾、旁疑、冥誓、回生
長生殿	1	1999.4	浙崑	定情、密誓
	2	1999.11	江蘇省崑劇院	酒樓
	3	2000.12	上崑	長生殿
	4	2002.3	北崑	驚變、埋玉
	5	2003.1	浙崑。上崑、浙崑、江蘇崑劇團	迎像哭像。密誓
	6	2003.11	上崑	聞鈴
	7	2004.2	江蘇蘇州崑劇《長生殿》藝術團	定情、賄權、聞樂、製譜、楔遊、進果、舞盤、權閨夜怨、絮閣／偵豹、密誓、陷關、驚夢、埋玉、冥追、聞鈴／剿寇、情悔、哭像、神訴、尸解、見月、雨夢、寄情、得信、重圓
	8	2005.4	上崑。浙崑。臺灣演員	定情賜盒、絮閣、驚變、埋玉、聞鈴、看襪、哭像迎像、彈詞、雨夢。彈詞。酒樓、看襪、彈詞
玉簪記	1	1997.11		琴挑、問病、偷詩、催試、秋江
	2	2000.12	上崑	玉簪記
	3	2003.1	浙崑。江蘇崑劇團	琴挑。秋江
	4	2003.11	上崑	問病
西廂記	1	1997.11	北崑	西廂記
	2	1999.4	浙崑	遊殿
	3	2003.1	北崑	長亭
琵琶記	1	1997.11	上崑	吃糠、遺囑、賣髮、描容、掃松、書館

劇目	次數	時間	劇團	齣目
	2	1999.11	江蘇省崑劇院	描容別墳
	3	2001.11	江蘇省蘇崑劇團	琵琶記
爛柯山	1	1999.11	張繼青經典崑劇專場	前逼、後逼、悔嫁、癡夢
	2	2005.4	臺灣演員	潑水

第二節 《牡丹亭》各個演出的齣目選擇

自 1992 年始，中國崑劇團體多次來臺演出《牡丹亭》，依演出時間長短的不同，其故事情節的完整性有差異，並影響演出齣目的選擇安排。按湯顯祖的《牡丹亭》原著五十五齣，故事情節大致可分成三部分：

劇譜杜太守之女杜麗娘，平日受家塾陳最良嚴師管教，一日遊春，於花園中夢一男子，手持柳枝，兩人情意纏綿。夢醒後麗娘漸漸相思成病，又至園中尋夢不成，一病而亡，留下一幅自畫像。

此時杜太守因李全之亂，奉旨移鎮揚州，遂將其女葬於後園梅樹之下，建一道觀，令石道姑看守。而麗娘所夢男子即秀才柳夢梅，赴京趕考，途中因病遇陳最良，借寓觀中，偶然拾得麗娘畫像，亦癡情喚之，麗娘魂魄因而夜來相會，告訴柳生回陽之法，柳生遂依法使麗娘復生結為夫妻。

後柳生偕麗娘遠行前往應試，聽說杜太守被賊圍困，麗娘擔心非常，便遣柳生先行前往探訊，麗娘隨後，途中巧遇因賊亂與父親失散的母親與侍女春香；而柳生至太守處，賊圍已解，以麗娘畫像為憑，以杜府女婿晉見，不料杜父以為柳生是掘墳賊，吊起拷打審問，幸虧時值開榜，柳生狀元及第，才被僕人救下。但杜父對麗娘死而復生一事仍然不信，杜父與柳生兩人因此同上本於聖闕之下爭辯，麗娘登朝為證，一家團圓。

36

當今崑劇《牡丹亭》的舞台搬演，常演劇目如原著第七齣〈閨塾〉（《集成曲譜》合〈閨塾〉與〈肅苑〉為〈學堂〉）、第十齣〈驚夢〉（《集成曲譜》分為〈遊園〉與〈驚夢〉）、第十二齣〈尋夢〉、第十四齣〈寫真〉、第二十齣〈鬧殤〉（即《集成曲譜》〈離魂〉）、第二十三齣〈冥判〉、第二十四齣〈拾畫〉、第二十六齣〈玩真〉（即《集成曲譜》〈叫畫〉）等。關於中國崑劇團體來臺演出的《牡丹亭》

³⁶ 引自《崑曲辭典》的「牡丹亭」辭條，第 72 頁。

內容概況與具體齣目使用情形，分述如下。

一、簡述《牡丹亭》各個演出的概況

各次演出按時間長短與故事情節完整性的由高至低，大致分為四種。其一，演至杜麗娘回生或杜麗娘及其全家與柳夢梅團圓為止，除杜麗娘外，增加飾柳夢梅及判官等演員的表現。此類演出有四次，包括 1992 年原上崑演員華文漪、史潔華分飾杜麗娘、春香，臺灣小生高蕙蘭擔綱柳夢梅；2000 年浙崑的王奉梅擔綱杜麗娘一角，柳夢梅分由汪世瑜、陶鐵斧、李公律三位飾演；2004 年蘇崑小蘭花班的沈豐英、俞玖林分飾杜、柳；2005 年江蘇省崑劇院的孔愛萍、石小梅分飾杜、柳。其二，演至杜麗娘離魂為止，主要在呈現飾杜麗娘的演員表現。此類演出有三次，包括 1994 年和 1999 年浙崑的王奉梅、汪世瑜、唐蘭蘊分飾杜、柳、春香；1998 年江蘇省崑劇院的張繼青、錢振雄、徐華分飾杜、柳、春香，即臺灣的小本戲有浙崑、江蘇省崑劇院兩種演出。其三，串連《牡丹亭》具代表性的折目，於故事情節未必有連貫關係，此類演出於目前中國崑劇團體來臺灣演出《牡丹亭》紀錄裡，僅唯一一次，是 1997 年由中國各大崑劇團組成的「五大崑劇團」聯演，浙崑張志紅、上崑錢熠飾杜麗娘，上崑岳美緹飾柳夢梅，浙崑唐蘭蘊飾春香。其四，還有一種單折的演出，其不同折目各自呈現不同角色的表現。此類演出有四次，包括 1993 年浙崑的〈拾畫叫畫〉、2002 年北崑的〈遊園驚夢〉、2003 年江蘇省崑劇院石小梅的〈拾畫叫畫〉，以及 2006 年上崑吳雙的〈花判〉。以上四種類型中，前二者的演出時間較長，需時約二或三個晚上；第三類的演出時間較短，僅需一個晚上即演畢；第四類的演出時間最短，單折目的表演只是一晚整場崑劇表演中的一小部分而已。

大致而言，於臺灣演出較完整《牡丹亭》故事（即以杜麗娘為主或杜麗娘、柳夢梅均有發揮的演出）的中國崑劇團共三個，按時間先後順序分別為浙崑、江蘇省崑劇院、蘇崑，其餘崑劇團體上崑、北崑、永嘉崑、湘崑等，在臺灣並無演出《牡丹亭》故事情節較完整且時間較長的紀錄。在此必須特別說明的是，本文

所收錄的 1992 年「華文漪」演出，雖僅有兩位原上崑演員演出（僅杜麗娘、春香一角為原上崑演員擔綱），但其劇本、音樂移植自上崑 1982 年華文漪的演出是不爭的事實，又因此為臺灣的首次大型崑劇表演活動，觀眾反應相當熱烈，故本文予以收錄以為分析研究的對象之一。就演出而言，浙崑、江蘇省崑劇院分別都有以杜麗娘為主或杜麗娘、柳夢梅均有發揮演出的《牡丹亭》演出，即時間長短不同的一晚和兩晚之別；蘇崑則僅演出齣目多、時間最長、需時三晚的一種《牡丹亭》演出。

二、分述《牡丹亭》各個演出的具體齣目

由上可知，崑劇《牡丹亭》的改編在當代相當頻繁，不僅各劇團有不同的演出，就是一個團體裡亦出現不同的演出。最高紀錄應該是上崑的七次演出：（1）1982 年華文漪與岳美緹合演，計鎮華飾演陳最良；（2）1998 年旅美華人陳士爭導演有 55 齣《牡丹亭》，由錢熠、張軍合演，後來因故移師至美國紐約林肯藝術中心首演（柳夢梅改由溫宇航飾演），這次演出並未在大陸正式登台；（3）緊接著，1999 年上崑排了上中下三本的 35 齣《牡丹亭》，由張軍、沈昞麗、岳美緹、李雪梅、蔡正仁、張靜嫻，三生三旦老中青三代分飾上中下三本的柳夢梅和杜麗娘；（4）後來，35 齣的《牡丹亭》又濃縮成上下兩本；（5）此外，1994 年梁谷音與蔡正仁有合演《牡丹亭》；（6）張洵澎與蔡正仁曾錄製戲曲電視片《牡丹亭》；（7）還有一次演出是 1995 年上崑導演周志剛，為張繼青和香港曲家顧鐵華所排的《拾畫記》，由〈拾畫〉倒敘演出。³⁷

到底各劇團的各次演出有何不同？又或齣目的選擇有何差異？據林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論－以 1956 年「十五貫」後之崑劇本編寫為討論對象》的說法為：「當代演出內容的更動程度相當輕微，差異處主要表現在以何處為結尾的劇情完整觀念上」，其並認為「當代演出常將結局縮減至兩種：一是到麗娘離魂，在此就對整個麗娘遊春的結局完整地呈現出來，使柳夢梅成為一個完全虛

³⁷ 參見陳彬〈又見《牡丹亭》〉，收錄於 2005 年蘇崑演出的《牡丹亭》節目冊第 32 頁。

幻的夢中人；一是到生旦團圓止，對這段離奇的戀情做完交代。」³⁸當中清楚的指出，當代《牡丹亭》演出之主要差異在於「結局」為何：是到杜麗娘離魂，抑或到其回生、杜柳團員為止。就目前的演出而論，此只適用於浙崑和江蘇省崑劇院的兩種演出；由於當時蘇崑的蘇崑演出《牡丹亭》尙未問世，紐約版的五十五齣、上崑版的三十五齣《牡丹亭》也未出現，故近年來敷演至〈圓駕〉結局的演出，亦即還原湯顯祖原著杜柳新婚與全家大團圓的周齣過程部分，未被提出，本文正可為當代《牡丹亭》舞台演出本的結局添上一筆。可以說，《牡丹亭》的結局除了「愛得死去」到「愛得活來」，最後還有「愛的完成」（白先勇謂之「愛得死去」、「愛得活來」、「愛的完成」）。³⁹

此外，除了「結局」具有的關鍵性影響，如何選取齣目來改編，才能充分發揮湯顯祖原著中「題詞」所言：「情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。」之題旨，亦值得我們在觀賞、分析各劇團《牡丹亭》演出時要注意的。以下針對各演出三種不同的《牡丹亭》結局方式，詳述其所含括的齣目及其特色。

（一）結局至〈離魂〉為止的兩次演出：江蘇省崑劇院和浙崑

首先，從結局至〈離魂〉為止的兩次演出—江蘇省崑劇院和浙崑談起。此二演出的推出年代相差近十年，但基本上目的同為呈現完整的齣目精華，由四或五齣的齣目〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈離魂〉串演而成（差別在〈驚夢〉有無分化成〈遊園〉、〈驚夢〉兩齣），⁴⁰為小本戲；當中以杜麗娘為唯一的主角，柳夢梅做為一位虛幻的夢中人僅出現於〈驚夢〉。江蘇省崑劇院的名旦角張繼青自1982年起於各地主演的《牡丹亭》，一直是這五齣的路子，其在歐洲多國、日本及港臺演出均獲好評；劇本整理胡忌、劉致中，藝術指導姚傳薈，唱腔設計錢

³⁸ 引自林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論—以1956年「十五貫」後之崑劇本編寫為討論對象》第116、120頁。

³⁹ 詳見張淑香〈捕捉愛情神話的春影—蘇崑演出《牡丹亭》的詮釋與整編〉，收錄於《姮紫嫣紅牡丹亭》第110頁。

⁴⁰ 關於湯顯祖原著的〈驚夢〉於清代被分化成〈遊園〉、〈驚夢〉兩齣、且加入「堆花」之詳細內容，參見陳凱莘《崑劇「牡丹亭」舞台藝術演進之探討—以《牡丹亭》晚明文人改編本及齣目為探討對象》第167-169頁。

洪明。浙崑的名旦角王奉梅，則在 1993 年推出和周世瑞重新整理的小本《牡丹亭》，共四齣，亦由姚傳薌主教。⁴¹其中浙崑演出的〈離魂〉一齣有花神引杜麗娘魂魄出殼，場面較華麗，也更明顯點出杜麗娘回生的訊息。香港的崑劇研究專家古兆申曾在〈崑劇牡丹亭上下本改編說明〉一文中指出，⁴²江蘇省崑劇院和浙崑《牡丹亭》演出的最大特色是「劇本發揮了原著題旨」及「保留了崑劇的舞台藝術特色」，而張繼青、王奉梅的表演才華亦使這個本子獲得很大的成功。表 1-1.1 為江蘇省崑劇院和浙崑二演出於首演及來臺演出時間、劇本整理、演員、齣目方面的比較。

表例 1-2. 1：江蘇省崑劇院和浙崑的演出齣目

劇團／時間	劇本整理	演員	齣目
江蘇省崑劇院劇院 南京首演：1982 年 臺灣演出：1998 年	胡忌、劉致中	(旦)張繼青	〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、 〈離魂〉
浙崑 首演：1993 年 臺灣演出：1994 年 1999 年	周世瑞 王奉梅	(旦)王奉梅	〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈離魂〉

(二) 結局至「杜柳團圓」為止的三次演出：上崑、浙崑、江蘇省崑劇院

其次，結局至「杜柳團圓」的三次演出分別有：1992 年華文漪和高蕙蘭的合演演出，2000 年浙崑王奉梅和汪世瑜、陶鐵斧的演出，以及 2005 年江蘇省崑劇院孔愛萍和石小梅的演出。以「杜柳團圓」而非〈回生〉稱之，是由於此三次演出的最終齣目非完全在「回生」上一刀兩斷，其中部分雜揉了「回生」後的情節或曲詞，但可以肯定的是，他們同樣以「回生」為最主要內容，至此完成了杜麗娘為情而死、為情而生的主旨。

1992 年，「華文漪」演出大體移植自上崑 1982 年由陸兼之、劉明今改編的

⁴¹ 參見吳新雷〈一九一一年以來《牡丹亭》演出回顧〉，收錄於《姝紫嫣紅牡丹亭》第 65-67 頁。

⁴² 引自古兆申〈崑劇《牡丹亭》上下本改編說明〉。

演出，僅在最終結局有較大的改動，七個齣目分別為〈閨塾訓女〉、〈遊園驚夢〉、〈尋夢情殤〉、〈倩魂遇判〉、〈訪園拾畫〉、〈叫畫幽遇〉、〈回生夢圓〉（原為〈回生夢遇〉）。事實上，一九五〇、六〇年代曾有三個《牡丹亭》改編本，分別為 1957 年北崑的華粹深、1957 年上崑的蘇雪安及 1962 年湘崑的余懋盛所改編。華本〈杖圓〉和蘇本〈硬拷迫認〉的結局，都歸結到柳夢梅狀元及第後的全家團圓上；僅湘崑余本在〈回生婚走〉上結束，此和上崑 1982 年刪削最終的團圓尾巴以〈回生夢遇〉收尾最為接近。

就八十年代當時《牡丹亭》的改編而言，上崑此一演出和以往改編本最大的不同在於吸收了〈尋夢〉的齣目（較江蘇省崑劇院稍早），並割捨最終團圓的尾巴，但卻又不是在「回生」上直接切斷，而是把「硬拷」等情節巧妙地接上去，改寫成〈回生夢遇〉。⁴³到了 1992 年的「華文漪」演出，索性連「硬拷」等情節都刪去，不再讓杜寶上場，改為「柳夢梅持鋤掘墓開棺，搭救杜麗娘回生，陳最良等聞聲前來攔阻，欲將柳扭送見官，柳心意堅定奮力向前，頓時花香馥郁，青塚迸裂，杜麗娘回生，二人成就美好姻緣。」此不但將湯顯祖原著題旨發揮至極，就戲劇衝突的處理而言，亦十分恰當。另外其亦合併〈尋夢〉、〈寫真〉於一場並刪減〈離魂〉。

2000 年，浙崑推出由古兆申改編的上下本《牡丹亭》，內容含括上本〈學堂〉、〈驚夢〉、〈言懷〉、〈尋夢〉、〈寫離〉，以及下本〈冥判〉、〈玩真〉、〈幽歎〉、〈冥誓〉、〈夢圓〉共十齣。對於當代的許多《牡丹亭》改編本，古兆申認為「較好的改編，是胡忌、劉致中先生改編、姚傳薌老師為張繼青排演的本子。」唯當中仍有些美中不足之處，比如題旨的「死可以生」無充分表現，多著墨於「生可以死」；戲太集中於杜麗娘身上、缺少其他腳色行當的襯托等，故在改編過程中有兩個原則：第一、改編本必須充分發揮原著的題旨，即「情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。」第二，必須保留崑劇舞臺藝術的優點和特色。此次演出的相關資料，本文均參考古兆申〈崑劇《牡丹亭》上下本改編說明〉，整理如下。

⁴³ 同註 41。

古兆申的改編本，是以吳梅先生提出的十齣（即自生至死的〈驚夢〉〈尋夢〉〈診崇〉〈寫真〉〈悼觴〉五齣，與自死而生的〈魂遊〉〈幽媾〉〈歡撓〉〈冥誓〉〈回生〉五齣）為基礎，相關的齣目刪併情形分述如下。上本的改動為刪削〈診崇〉，增加〈鬧學〉和〈言懷〉二齣，濃縮〈寫真〉、〈離魂〉為一齣。〈鬧學〉主要按傳統舞台本，並加入原著〈腐嘆〉中陳最良部分唸白，使人物更豐滿。原著的〈言懷〉內容較簡單，其結合〈悵眺〉的一些情節，「希望更能點出柳夢梅對夢中之事的嚮往和付諸行動的追求」。古兆申點示了《牡丹亭》改編後的上本，雖然杜麗娘的戲仍然很重，但有增加陳最良（末）、柳夢梅（生）的戲，也因此添入了春香（貼）、韓子才（丑）、郭駝（淨）的戲，他說道：「生、旦、淨、末、丑的腳色綜合色彩也就更鮮明瞭。這樣做也並不完全只是為了戲文的規格，也是為了更充分發揮題旨。」

下本的齣目內容多有刪併情形，如〈道覲〉、〈魂遊〉、〈後媾〉合為〈幽歡〉，〈旁疑〉、〈歡撓〉、〈冥誓〉合為〈冥誓〉，以及〈回生〉、〈婚走〉合為〈圓夢〉，另外增加〈冥判〉、〈玩真〉二齣。〈冥判〉安排杜麗娘到陰間接受考驗，以凸顯其回生的決心；〈玩真〉由原著〈拾畫〉、〈玩真〉結合而成，為柳夢梅展現夢中之情的部分（即傳統齣目的〈拾畫叫畫〉），對於以柳夢梅為主導的下本戲而言，此齣很重要（即上本〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉以杜麗娘為主，下本〈玩真〉以柳夢梅為主）。〈幽歡〉引用原著〈道覲〉中石道姑自報家門的幾句白，以為後面她促成杜、柳之事的依據，並將〈魂遊〉緊接〈後媾〉（臺本將〈幽媾〉分為〈前媾〉和〈後媾〉），刪除與〈玩真〉重複性高的〈前媾〉，齣目改為〈幽歡〉，「氣氛上彷彿柳生把麗娘的魂叫了出來」，而此改編在細節上也有些修改，如「人物性格、形象略有變動，柳、杜二人在情感上的關係也顯得含蓄些、曖昧些」。〈冥誓〉一齣除以原著〈冥誓〉為核心外，亦加入〈旁疑〉、〈歡撓〉部分情節以為戲劇推進的鋪墊。浙崑改編演出的最後一齣戲〈圓夢〉，由〈回生〉和〈婚走〉組成，主要表現杜麗娘的由死而生，「原著題旨在這裏完成，即杜、柳二人的共同夢想得到圓滿的結果，故場目標作《圓夢》。」前半段

(即〈回生〉部分)的時間是夜晚，氛圍應是神秘、懸疑而非恐怖；後半段(〈婚走〉部分)是晚上到黎明，為使劇情緊湊，刪掉了部分曲牌和唸白，「《催柏》數曲對全局做了總結，是題旨的最後完成」。⁴⁴

2005年，江蘇省崑劇院來臺演出的上下本江蘇省崑劇院《牡丹亭》為2004年重排的演出，整編者張弘，齣目包含上本〈肅苑〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈言懷〉、〈寫真〉、〈診崇〉、〈離魂〉，以及下本〈冥判〉、〈叫畫〉、〈幽媾〉、〈旁疑〉、〈冥誓〉、〈回生〉，共十三齣。江蘇省崑劇院院長朱昌耀曾在演出節目冊中指出，這次演出通過適度的改編和創作以期表達湯顯祖「為情而死，為情而生」的《牡丹亭》原著精神，並引述著名戲劇理論家郭漢城的劇評「非常尊重古典名著的精神」、「特別尊重舞台上演員的表演藝術」、「符合今天觀眾的審美要求」。面對當前《牡丹亭》百花競放的現象，整編者張弘總結了自己的觀察：

有的把對湯顯祖的研究和改編搬演《牡丹亭》融為一體；有的意在通過《牡丹亭》的整理搬演，展示出一幅超越愛情之外的更為廣泛的名帶的政治經濟、社會生活、乃至民俗風情的長卷。有的著眼於故事的連貫完整，以此引人入勝；有的則以展現崑曲表演藝術精華為旨意。有的傾力在“為情而死，為情而生”的情節上做文章；有的在改編搬演《牡丹亭》的同時，在實踐著傳承崑曲藝術的百年大計。⁴⁵

他認為，不同的演出本雖各有側重、取捨有別，但這是見仁見智的問題，「湯顯祖在尋夢，杜麗娘、柳夢梅在尋夢，我們仍在繼續尋夢，夢是朦朧的，夢是不會，也不應是類同的、重複的。」

整體而言，江蘇省崑劇院的這次演出截取了原著中杜、柳愛情戲的精華，以突出愛情線的精華，故名「江蘇省崑劇院《牡丹亭》」，其在南崑的基礎上對劇本有適度調整，也因此活躍了整次演出的氣氛。以下針對各齣目如何刪減、挪移、剪裁等做簡略說明。首先，大膽割捨了傳統演出本的「春香鬧學」，以〈肅苑〉開場，將原著中花郎的登場移至最前面，之後春香吩咐花郎打掃花園，點出了杜

⁴⁴ 本文有關浙崑上下本的改編說明，參考古兆申〈情繫死生說牡丹—崑劇《牡丹亭》上下本改編說明〉一文。

⁴⁵ 詳見2005年江蘇省崑劇院劇院的「精華版《牡丹亭》」節目冊第3頁。

麗娘要遊春的主題，是〈驚夢〉的前奏。接著是《牡丹亭》的重頭戲〈驚夢〉，其大致保留了歷代藝術家的表演精華，比較特別的是「進入花園」的戲從傳統的春香開門引杜麗娘遊賞，轉變為杜麗娘自己打開後花園的門，意即強調杜麗娘親啓了她生死、改變她命運的門。〈尋夢〉一齣則以原著〈尋夢〉為核心，並加入〈訓女〉、〈慈戒〉的部分情節；前者原在〈肅苑〉、〈驚夢〉等齣之前，後者在〈驚夢〉、〈尋夢〉之間，改編本皆將其挪移至〈尋夢〉中，點明杜父希望女兒好好讀書的心意與杜母無奈的心情，以此對比緊接著的杜麗娘〈尋夢〉。〈言懷〉為過場戲性質，結合了原著〈訣謁〉的部分情節，是現實中柳夢梅的首次登場，主要交代其因夢見杜麗娘而改名、與老園公郭駝分別，並增加原著所沒有的「欲赴南安尋找杜麗娘」的情節，以突顯柳夢梅癡情的一面。〈寫真〉、〈離魂〉主要按傳統的舞台本，中間並增加〈診祟〉一齣，其在當代各式《牡丹亭》的改編本中為唯一收錄此齣者（除紐約版的五十五齣全本《牡丹亭》）；這一齣比較短、為過場戲性質，故刪除所有曲唱和部分說白，春香、陳最良、石道姑的上場為整個表演達到很好的調劑作用。

下本部分，〈冥判〉、〈叫畫〉、〈冥誓〉原則上遵循傳統的舞台本。〈幽媾〉一齣開始即安排花郎先「熱場」，為原著所無的橋段，接著取〈魂遊〉的兩支曲牌以帶出主要的〈後媾〉情節（與 2000 年的浙崑演出相似）。〈旁疑〉在角色人物上做較大改動，刪除陳最良和小道姑的上場，由花郎取而代之，他與石道姑生動的表演和說白，為原本「冷、慢」的情節增添不少趣味，名演員汪世瑜即言道「花郎、春香、石道姑調侃的戲，運用得非常好，如果中間沒有這些調侃，整齣戲說就會顯得平淡。」〈回生〉是江蘇省崑劇院這次演出的最後一齣戲，由〈秘議〉、〈回生〉組合成。前者主要交代柳夢梅找石道姑商議為杜麗娘掘墳開棺之事，為〈回生〉的情節做鋪墊；後者濃縮了原著情節，將癩頭龜刪除改由花郎上場，並以杜、柳合唱〈圓駕〉的末支曲牌結束整場表演。至此，完成了《牡丹亭》故事的主幹—杜麗娘由生至死、又由死至生的艱難過程。下表 1-1.2 為上崑、浙崑與江蘇省崑劇院三次演出的比較。

表例 1-2.2：上崑、江蘇省崑劇院、浙崑的演出齣目

劇團／時間	劇本整編	演員	齣目
上崑 蘇州首演：1982 年 臺灣演出：1992 年	陸兼之 劉明今	(旦)華文漪 (生)岳美緹 高蕙蘭	〈閨塾訓女〉、〈遊園驚夢〉、〈尋夢情殤〉、 〈倩魂遇判〉、〈訪園拾畫〉、〈叫畫幽遇〉、 〈回生夢遇〉
浙崑 臺灣演出：2000 年	古兆申 (周世瑞)	(旦)王奉梅 (生)汪世瑜 陶鐵斧	上本：〈學堂〉、〈驚夢〉、〈言懷〉、〈尋夢〉、 〈寫離〉 下本：〈冥判〉、〈玩真〉、〈幽歎〉、〈冥誓〉、 〈夢圓〉
江蘇省崑劇院劇院 南京首演：2004 年 臺灣演出：2005 年	張弘	(旦)孔愛萍 (生)石小梅	上本：〈肅苑〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈言懷〉、 〈寫真〉、〈診崇〉、〈離魂〉 下本：〈冥判〉、〈叫畫〉、〈幽媾〉、〈旁疑〉、 〈冥誓〉、〈回生〉

(三) 結局至〈圓駕〉為止的演出：蘇崑

除了上述結局至〈離魂〉與「杜柳團圓」的兩種演出外，第三種的結局方式為敷演至〈圓駕〉結束，即還原湯顯祖原著的杜柳新婚與全家大團圓之周齣過程，此演出有 2004 年於台北首演的蘇崑演出《牡丹亭》，由沈豐英、俞玖林主演。以白先勇先生為主導，結合兩岸三地人才的大製作的蘇崑演出《牡丹亭》，編劇部分主要為臺灣的華瑋、張淑香、辛意雲，加上白先勇先生共同完成，從原著五十五齣中精選出二十七齣，分上中下三本演完，齣目為上本的〈訓女〉、〈閨塾〉、〈驚夢〉、〈言懷〉、〈尋夢〉、〈虜謀〉、〈寫真〉、〈道覘〉、〈離魂〉，中本的〈冥判〉、〈旅寄〉、〈憶女〉、〈拾畫〉、〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈淮警〉、〈冥誓〉、〈回生〉，以及下本的〈婚走〉、〈移鎮〉、〈如杭〉、〈齣寇〉、〈遇母〉、〈淮泊〉、〈索元〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉。其中包含「夢中情」、「人鬼情」、「夫婦愛」三個層次，並提出「雙遊園」、「雙尋夢」的對稱結構（即原著中杜麗娘的〈驚夢〉、〈尋夢〉與柳夢梅的〈拾畫〉、〈玩真〉）。編劇之一的張淑香曾於〈捕捉愛情神話的春影－蘇崑演出《牡丹亭》的詮釋與整編〉一文提及，蘇崑演出《牡丹亭》「以完全保留本來面目為原則」，絕不輕易改動，「有時為剪接連貫的需要，容或略有移動修飾，也只在微許之間，

並不影響原貌風格。」⁴⁶全文有更多關於蘇崑演出《牡丹亭》的內容分析，本文之相關討論亦多參考此篇文章。

簡單地說，此演出的最大特色為還原湯顯祖的原著精神，生旦並重，不再以杜麗娘的表演為主，相當程度的加強了柳夢梅的角色；另一方面，除愛情主線之外並注意到戰爭危機的這條分線，認為其與愛情主線是相對相呼的，試圖以戰火的陰影烘托人間情愛的光輝。以下針對蘇崑的上中下本三本《牡丹亭》之齣目挪移與刪併等，簡略說明。上本從〈訓女〉到〈離魂〉，中間增加〈言懷〉與〈虜諜〉兩齣過場。〈言懷〉安排在〈驚夢〉和〈尋夢〉之間（與 2000 年的浙崑演出相同），接著為〈虜諜〉、〈寫真〉等齣，此與原著的先〈寫真〉、後〈虜諜〉之齣目順序有所不同。這二齣戲為因應情節進行的需要而增加，除此之外上本「基本上保留既有《牡丹亭》一本表演版的經典與精華，敷演杜麗娘暮色而亡的情事」。關於〈言懷〉，於原著本來是首齣戲，但實際的整編演出常將其安排在〈驚夢〉、〈尋夢〉之間或之後。前者有 2000 年的浙崑上下本《牡丹亭》與 2004 年的蘇崑蘇崑演出《牡丹亭》；後者有 2005 年的江蘇省崑劇院上下本 精華版《牡丹亭》。

中本從〈冥判〉到〈回生〉，杜府開始分線發展（指杜寶因戰事受命至淮揚鎮守，杜母、春香隨之，留石道姑看守梅花觀，以及柳夢梅臥病梅花觀所發生的一連串事情），但主軸仍為敘述杜麗娘死而復生的經歷，「是愛情發展實現的重要階段」。此部分與原著相較齣目的挪移情形較多，如將〈冥判〉安排在〈旅寄〉之前做為中本的開場，移〈拾畫〉於〈憶女〉與〈魂遊〉之間，甚至把〈回生〉之後、李全夫婦上場的〈淮警〉一齣提前在中本出現，其目的除了因應情節的進行之外，亦考慮到平均角色勞逸的重要性，因為勝任愉快的演員才能帶動成功的舞台。至於齣目內容也有合併的情形，如〈淮警〉一開場楊婆所唱的曲牌和說白即取自原著〈牝賊〉；〈冥誓〉一齣以原著〈冥誓〉為核心，前面加入〈旁疑〉和〈歡撓〉的部分情節以為戲劇推進的鋪墊；〈回生〉中石道姑上場的一大段說白為〈秘議〉內容的濃縮，最後結束的幕後合唱所唱曲牌亦取自〈婚走〉，並結合

⁴⁶ 同註 39。

表例 1-2.3：蘇崑的演出齣目

劇團／時間	蘇州崑劇院／台北首演：2004 年
劇本整編	白先勇、華瑋、張淑香、辛意雲
演員	(旦)沈豐英 (生)俞玖林
齣目	上本：〈訓女〉、〈閨塾〉、〈驚夢〉、〈言懷〉、〈尋夢〉、 〈虜諜〉、〈寫真〉、〈道覲〉、〈離魂〉
	中本：〈冥判〉、〈旅寄〉、〈憶女〉、〈拾畫〉、〈魂遊〉、 〈幽媾〉、〈淮警〉、〈冥誓〉、〈回生〉
	下本：〈婚走〉、〈移鎮〉、〈如杭〉、〈齣寇〉、〈遇母〉、 〈淮泊〉、〈索元〉、〈硬拷〉、〈圓駕〉

〈標目〉的曲詞「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」，為杜麗娘的「生者可以死，死可以生」做前後呼應。

下本從〈婚走〉到〈圓駕〉，愛情主線與戰爭分線二線復合，主戲為「演出杜柳新婚與尋求全家大團圓的周齣過程」。齣目挪移方面，僅將〈如杭〉改在〈移鎮〉與〈齣寇〉之間，其他齣目順序大體按原著的情節發展。〈齣寇〉、〈淮泊〉二齣則有加入其他齣目內容的情形，前者結合了〈寇間〉、〈齣寇〉、〈圍釋〉三齣的情節於一齣中；後者仍以〈淮泊〉為主，並加上〈鬧宴〉的一些情節以銜接後面〈硬拷〉之情事。

第三節 《牡丹亭》各個演出的曲牌使用

以上針對各次演出的不同結局做三種分類及說明其所含括的齣目，接下來則要進一步就各個齣目中之曲牌具體使用情形做一描述，並試圖分析在不同曲牌的選擇使用之下，其所映現的《牡丹亭》劇作旨趣有何異同。這裡必須特別說明，據以分析各次演出之曲牌使用情形的是當時的實況演出影音資料，換言之，凡中國崑劇團體來臺演出「完整」的《牡丹亭》故事而非折目形式的影音資料，皆收錄於本論文分析中，無影音資料者原則上不予收錄（唯 2000 年的浙崑上下本《牡丹亭》，因其改編者古兆申先生在〈崑劇《牡丹亭》上下本改編說明〉一文曾對齣目的刪併、選擇有詳盡說明，故收錄於本文第一章第二節）。以下針對四個劇團的六次演出，簡述其曲牌使用，再以交叉比對的方式，分析說明相同齣目中曲牌使用的異與同，以及不同齣目之間相同曲牌的使用情形。

一、分述《牡丹亭》各個演出的曲牌使用情形

崑劇音樂中宮調與板式各有其重要地位，有關湯顯祖《牡丹亭》如何在原著安排曲牌的宮調、後來譜曲者如何點定板式等，本文暫不討論，這裡主要針對來臺演出的六個《牡丹亭》演出做比較分析，並進一步說明它們在音樂方面—包括曲牌運用、笛色安排、演唱與表現形式等之異與同。以下茲將六個《牡丹亭》演出分別描述。

（一）1992 年的華文漪移植上崑演出

在本文比較的六次演出中，華文漪的移植上崑版除了在劇情編排上充滿新意（〈寫真〉與〈尋夢〉的前後倒置、〈離魂〉與〈硬拷〉等齣之刪除等），曲牌部分的變化也相當多，出現曲詞、曲調改寫，甚至創作曲詞與曲調的情形。以下分別就曲牌運用概況、曲詞改編特點、笛色安排、演唱形式與表現形式等五方面進行描述分析，藉以了解華文漪演出中的曲牌使用特色為何。下表 1-3.1 為華文漪演出的齣目與曲牌使用對照表。

表例 1-3.1：1992 年華文漪移植上崑演出的曲牌列表

齣目名稱	曲牌名稱	時間
1. 閨塾訓女	【一江風】、創作、創作	20'21"
2. 遊園驚夢	【遶池遊】、【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】、 【山坡羊】、【山桃紅】、【畫眉序】、【滴溜子】、【尾聲】	51'32"
3. 尋夢情觴	創作、【詩】、【忒忒令】、【嘉慶子】、【尹令】、【江兒水】	25'23"
4. 倩魂遇判	【點絳脣】、創作、創作、【天下樂】、【哪吒令】	19'26"
5. 訪園拾畫	【金瓏璫】、【顏子樂】、【尾聲】	11'05"
6. 叫畫幽遇	【二郎神】、【鶯啼兒】、【簇御林】、【詩】、創作	25'32"
7. 回生夢圓	【雁兒得勝】、【煞尾】	9'35"

1. 曲牌運用概況

如表 1-3.1 所示，華文漪演出的七個齣目中，有五齣不僅在曲詞或曲調上有所改動，包括〈閨塾訓女〉的【一江風】、〈尋夢情傷〉的【忒忒令】、【嘉慶子】、【尹令】和【江兒水】、〈倩魂遇判〉的【點絳脣】、【哪吒令】、〈訪園拾畫〉的【金瓏璫】，以及〈回生夢圓〉的【雁兒得勝】，共九支曲牌，各齣目亦同時增添一或二支的創作曲詞與曲調。其他二齣的曲牌運用為，〈叫畫幽遇〉之曲牌多依臺本演唱，增添一支新曲牌；〈遊園驚夢〉之【畫眉序】、【滴溜子】和【尾聲】，僅在曲詞或曲調上有部分改動，無另行創作曲牌。

2. 曲詞改編特點

就曲詞的內容改編而言，其最大特點為較原著淺白易懂、深化杜柳癡情形象等，其中有部分的曲詞改寫（原曲調可能繼續沿用）與創作曲詞與曲調兩大類。曲詞改寫如〈尋夢情觴〉的【江兒水】，杜麗娘由原本「偶然間心似謔」改為「曉和昏心似謔」；擷取部分曲詞改寫者如〈訪園拾畫〉的【金瓏璫】，柳夢梅由原本「驚春誰似我，客途中都不問其他」改為「三年一夢過，客途中空愁病蹉跎」；改寫完整曲牌者如此齣【尾聲】，同樣為柳唱「一生為客恨情多，過冷園林日午媮。你為俺再尋一個定不傷心何處可？」改為「客中悵觸為情多，過夢裡園林步緩挪。你為我尋一個石上三生的因果。」曲詞創作如〈回生夢圓〉的【煞尾】，由眾花神同唱「有幾個情深意濃，難得是心和願同，問人間萬事怎比真情重，他

兩個冰清玉潤多情種，牡丹亭賞不盡柳嬌花寵，姻緣深謝那杜鵑春夢。」凡此類似的曲詞改寫，小至兩三字、大至整支曲牌，改編者皆煞費苦心的務使曲詞不致陷於艱澀難懂、高深莫測的境地，編劇之考量觀眾的觀劇情緒，希望使其觀劇的過程更為流暢，演出的接受度更高之意圖顯而易見。

3. 笛色安排

在曲牌的笛色安排上，大致按《集成曲譜》的規定沿用之，少部分出現笛色改變的情形，包括〈倩魂遇判〉中的笛色運用、【詩】在〈尋夢情殤〉和〈叫畫幽遇〉二齣中的笛色變化，以及〈閨塾訓女〉中陳最良演唱之新曲牌笛色並無升高。細究笛色改變之因分為兩種：一為演員受限於自身的演唱音域而改變笛色（降低笛色為常見），一為編曲者為配合劇中的不同場景或強調某人物的上場及重要性等，刻意變換笛色以突顯色調之前後差異。以下針對〈倩魂遇判〉、【詩】和〈閨塾訓女〉中的笛色安排分別描述。

〈倩魂遇判〉為北套，由五支北曲組成，共用三種笛色，包括六字調的【點絳脣】、小工調的二支創作曲詞與曲調，和正工調的【天下樂】、【哪吒令】。與《集成曲譜》之〈冥判〉相較，〈冥判〉由九支北曲、以正工調串連而成，則這次演出在五支曲牌內即用了三種笛色，顯得頗有變化。首先從新創作的二支曲牌說起，演唱形式為幕後合唱，曲調具有中國藝術歌曲色彩而非傳統的崑劇音樂，以及笛色安排有別於前後支曲牌（小工調的創作歌曲不同於前後北曲的六字調和正工調）。且不論場上的裊裊升煙與燈光色調營造出地獄陰森恐怖的景象，單就音樂部分而言，從杜麗娘上場至地獄的整個過程，編曲者在演唱形式、曲調設計與笛色安排三方面即下足了功夫。其次，其它三支曲牌按《集成曲譜》應同屬於正工調的笛色，但華文漪演出中【點絳脣】為低一笛色的六字調，音域也從原曲譜的“低八度「上」音至「六」音”變為“低八度「上」音至「工」音”，音域降低三度（小腔不同）。由此可推測，【點絳脣】低一笛色的原因是要適應演員的演唱。

說到《牡丹亭》中極為重要的曲牌－【詩】，其在華文漪演出中的笛色安排

也頗具巧思。以下先描述《集成曲譜》中【詩】的使用及重要性，後分析華文漪演出中的笛色安排。《集成曲譜》之【詩】首先於〈寫真〉一齣登場，著名曲詞「近睹分明似儼然，選觀自在若飛仙；他年得傍蟾宮客，不在梅邊在柳邊」，隨著杜麗娘的自描真容，與其畫同時遺留人間，也因此始有後面柳夢梅拾畫、叫畫等情事的發展，故本關目的交代相當重要；當【詩】再度出現已是杜柳相見的〈後媾〉（原著〈幽媾〉）一齣。《集成曲譜》中【詩】在二齣的笛色使用並無特別規定，亦即【詩】的前支曲牌笛色為何，則其亦隨之用相同笛色。【詩】在〈寫真〉為小工調，在〈後媾〉為六字調。

然而，華文漪演出中的【詩】之笛色皆與《集成曲譜》不同，分析之，發現編曲者為強調【詩】的重要性，二次的笛色使用皆與前後支曲牌的笛色不相同，〈尋夢情殤〉為正工調、〈叫畫幽遇〉為上凡字調，笛色的變化同時也增加了音樂的豐富性。崑劇笛色與西洋音樂的音階英名對照：凡字調的「上」音為「降 E」，故實際演唱若將「上」音移至「E」，則本文稱之為上凡字調。二齣曲牌的笛色使用具體情形如表 1.2-1 所示：〈尋夢情殤〉由六字調的創作曲詞與曲調、正工調的【詩】與小工調的【忒忒令】等共六支曲牌組成；本齣雖由《集成曲譜》之小工調〈寫真〉與六字調、小工調〈尋夢〉組合而成，但在曲牌運用與笛色安排上卻幾乎以〈尋夢〉為主（即六支曲牌中有四支出於〈尋夢〉；且〈尋夢〉的笛色沿用，〈寫真〉則改之），僅在中間加了〈寫真〉的【詩】並將原小工調之笛色改為正工調，以此和前後支曲牌的笛色有所差異，而顯出其音調的獨特性與音樂之豐富變化。

〈叫畫幽遇〉的曲牌則幾乎全為六字調，僅【詩】一曲為上凡字調；與《集成曲譜》對照，本齣曲牌出於〈叫畫〉和〈後媾〉二齣，最後並加以新創作的曲牌一支。【詩】之笛色從原六字調改為上凡字調；曲詞「他年得傍蟾宮客，不在梅邊在柳邊」也由原來的柳夢梅一人吟唱改為杜柳二人分唸。此外，〈叫畫幽遇〉更以改變過場音樂的調性再添音樂的豐富變化，用簡式表之即為「六字調的【簇御林】→上凡字調的【詩】→小工調（D 調更適合）的過場音樂→轉回六字調的

創作曲詞與曲調」。

華文漪的演出中，除了上述的〈倩魂遇判〉與【詩】較之《集成曲譜》有不同的笛色變化外，尚有〈閨塾訓女〉的第三支曲牌—由陳最良演唱的創作曲詞與曲調，值得一提。本齣由《集成曲譜》之〈訓女〉和〈學堂〉組合而成，曲牌的分腳安排上與〈學堂〉的前三支曲牌相同，分別為春香、杜麗娘與陳最良演唱，又後二支的曲牌同為創作曲詞與曲調。唯本齣與〈學堂〉的不同在於，陳演唱之曲牌笛色和前支曲牌同樣為小工調，無做特別的改變；而〈學堂〉則從前支的小工調曲牌升高一個笛色轉為凡字調。〈閨塾訓女〉既然在曲牌的分腳與曲詞的內容改編上似欲模仿〈學堂〉，又為何在笛色安排上不盡相同？經採譜分析發現（詳見第二章譜例？），原來新創作的陳唱曲牌最高音為「五」音，若轉為凡字調演唱，對淨角的陳而言委實過高，故而維持前支曲牌的笛色。

4. 演唱形式與表現形式

在演唱形式方面，華文漪演出對於「幕後合唱」的運用可說淋漓盡致。其善用各種手法，將原本非幕後合唱的曲牌技巧性的處理後，於原本的旦唱曲牌中也偶爾可以聽見幕後合唱的聲響，如運用旦唱曲詞與其做輪唱、擷取整句唱詞另配新的曲調，甚或直接將旦唱曲牌改為由幕後合唱等，當然在新創作的曲牌中也不時可聽見此手法的運用。另外，比較特別的是在〈倩魂遇判〉中有兩段幕後獨唱，其選擇以女高音的音色用幕後獨唱的方式詮釋具有中國藝術歌曲色調的旋律，相當動聽。到底這種方式是否適用於崑劇演出，部分「捍衛」傳統崑劇的勇士也許又要大聲疾呼那些不可突破的禁忌了，本文暫且不做討論。在表現形式方面，以有伴奏的演唱居多，僅〈訪園拾畫〉的【金瓏璫】和〈叫畫幽遇〉的【詩】二支曲牌為乾唱（無伴奏的清唱）。

整體而言，華文漪演出在一晚七個齣目的演出中，音樂的變化可謂相當豐富，其最大特色為創作曲詞與曲調、過場音樂的旋律色調及其和聲配器等（詳見第三章）。總計共用三十四支曲牌，其中保留原著曲牌者有十五支，改動曲詞或曲調者有十二支曲牌，重新創作者有八支曲牌；又前二者當中，完整演唱整支曲

牌者有十八支，其他九支則只演唱部分曲詞。相較於 1982 年的原上崑演出，〈訪園拾畫〉一齣柳夢梅由【錦纏道】改成【顏子樂】，是專為臺北演出場所做的更動。笛色有小工調、上凡字調、六字調和正工調，共四種。演唱形式除了常見的場上演唱，幕後合唱的運用相當多，也出現女高音的幕後獨唱（藝術歌曲唱法）。

（二）1997 年的中國崑劇藝術團演出

此演出為中國崑劇團體來臺演出《牡丹亭》中，唯一的串演本。串演本，顧名思義為由折目串聯演出一本戲；又折目的重要特色為，情節本身具備完整性、藝術表現相當精彩外，各門角色皆有其本工戲，使他們的專長得以發揮。以中國崑劇藝術團聯演的串演本而言，六個折目分別為六旦、五旦、巾生與淨的看家戲。如〈學堂〉是六旦的看家戲，〈拾畫〉為巾生一演到底的獨腳戲（是巾生必學常唱的基本戲，崑劇「五獨戲」之一）。⁴⁷《牡丹亭》的重要折目—〈遊園〉、〈驚夢〉與〈尋夢〉中，吃重的杜麗娘一角為五旦之代表人物，自是不必多言。〈冥判〉的淨角胡判官為崑劇「淨中三判」之一（即《牡丹亭》〈冥判〉的胡判官、《九蓮燈》〈火判〉的火德星君、《一種情》〈冥勘〉的炳靈公），⁴⁸其《牡丹亭》的北套唱段與表演也相當精彩。

表例 1-3.2：1997 年中國崑劇藝術團的曲牌列表

折目名稱	曲牌名稱	時間
1. 學堂	【一江風】、【 <u>遶池遊</u> 】、【 <u>掉角兒</u> 】、【前腔】、【尾聲】	27'04"
2. 遊園	【 <u>遶池遊</u> 】、【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】、【尾聲】	17'15"
3. 驚夢	【山坡羊】、【山桃紅】、【雙聲子】、【山桃紅】、【綿搭絮】、【尾聲】	25'52"
4. 尋夢	【懶畫眉】、【忒忒令】、【 <u>嘉慶子</u> 】、【 <u>尹令</u> 】、【品令】、【豆葉黃】、【 <u>月上海棠</u> 】、【江兒水】、【 <u>尾聲</u> 】	26'49"
5. 冥判	【點絳脣】、創作、【天下樂】、【哪吒令】、【鵲踏枝】	23'07"
6. 拾畫叫畫	【引】（金瓏璫）、【顏子樂】、【千秋歲】、【二郎神】、【鶯啼兒】、【簇御林】、【尾聲】	33'38"

基於上述的折目特點，此演出在曲牌運用方面大體按傳統的臺本演出模式，無做特殊更動。唯一值得一提的是，〈學堂〉與〈拾畫叫畫〉二折的笛色運用有

⁴⁷ 參考《崑曲辭典》的「牡丹亭·拾畫、叫畫（拾叫）」辭條，第 243 頁。

⁴⁸ 參考資料同上註之「牡丹亭·冥判」辭條，第 243 頁。

其特色。上表 1-3.2 為中國崑劇藝術團串演本的折目與曲牌使用對照表。

由表 1-3.2 可知，〈學堂〉共有五支曲牌，由春香、杜麗娘與陳最良三角分唱，笛色安排為小工調、上凡字調、尺字調、六字調、上六字調與尺字調。其中上凡字調和上六字調，即西洋音樂的音階英名「E」和「升F」，不同於凡字調和六字調的「降E」和「F」。中國崑劇藝術團的《牡丹亭》串演本中，〈學堂〉之【遶池遊】的笛色由原小工調升至上凡字調，〈拾畫叫畫〉之【金瓏璫】由原小工調升至上六字調。且〈學堂〉每換一支曲牌即換一種笛色，變化相當頻繁，與《集成曲譜》原本的前二支為小工調，第三支起為凡字調的笛色安排不同。細究之，發現每支曲牌因為演唱角色的轉換以致笛色變換，意即為強化不同角色的不同情緒以及適於演員演唱等因素，此演出每一換角色唱曲即換一種笛色。將其與《集成曲譜》比對後的結果是，春唱的兩支曲牌笛色同《集成曲譜》，杜唱的唯一曲牌較《集成曲譜》高一至二個笛色，陳唱的兩支曲牌皆較《集成曲譜》低二笛色。另外，不同於〈學堂〉的頻換笛色（五支曲牌共用四種笛色），〈拾畫叫畫〉原則上按《集成曲譜》的笛色安排繼續沿用，僅在柳夢梅唱第一支上場曲【金瓏璫】時，將其由原小工調升高二笛色至上六字調。筆者研判，笛色升高的原因也許是要顯現演員的好唱功。

創作曲詞與曲調方面，僅見於〈冥判〉一折中杜之上場曲，曲詞內容為「路漫漫，荒草寒煙，飄蕩蕩，孤魂誰憐。曾記得，柳邊梅邊，那人兒還去不遠」，曲調具有北曲風格（詳見第二章第一節），符合本折原來的北套曲風。曲詞內容方面，大體按《集成曲譜》繼續沿用之，無改編；只有〈學堂〉之【遶池遊】，因刪減曲唱內容而改變曲詞分唱的情形，亦即將原杜唱「素妝纔罷，款步書堂下，對淨几明窗瀟灑」，春接唱「昔氏賢文，把人禁殺，恁時節則好教鸚鵡喚茶」，改為杜唱「素妝纔罷，款步書堂下」，春接唱「對淨几明窗瀟灑」。縮短了杜唱內容，並將原杜唱曲詞讓給春唱。表現形式方面，曲唱多有伴奏，僅〈學堂〉的【遶池遊】和〈拾畫叫畫〉的【金瓏璫】二支曲牌為演員乾唱。

此中國崑劇藝術團的《牡丹亭》串演本，總計共用三十八支曲牌，其多為《集

成曲譜》之曲牌沿用，創作曲詞與曲調僅一支；又完整演唱整支曲牌者有三十二支，其他六支只演唱部分曲詞。笛色有小工調、上凡字調、尺字調、六字調、上六字調與尺字調，共六種。

(三) 1999 年的江蘇省崑劇院及 2000 年的浙崑演出

在本文比較的六次演出中，此二演出屬於少數的精簡《牡丹亭》上本，意即以杜麗娘為唯一主角，曲牌全部採自五個傳統齣目，前後串連處略加點染，柳夢梅做為一位虛幻的夢中人只出現於〈驚夢〉一齣。由於此二演出無論在齣目選擇或曲牌使用方面，相似性皆高，故於此一併比較討論。其分別由張繼青、王奉梅二位名旦角飾演杜麗娘。下表 1-3.3、1-3.4 為江蘇省崑劇院、浙崑的齣目、曲牌列表。

表例 1-3.3：1999 年江蘇省崑劇院的曲牌列表

齣目名稱	曲 牌 名 稱	時間
1. 遊園	【遶池遊】、【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】、【尾聲】	18'39"
2. 驚夢	【山坡羊】、【山桃紅】、【鮑老催】、【雙聲子】、【山桃紅】、【綿搭絮】、【尾聲】	33'42"
3. 尋夢	【懶畫眉】、【忒忒令】、【嘉慶子】、【尹令】、【豆葉黃】、【玉交枝】、【江兒水】、【川撥棹】、【前腔】、【尾聲】	32'56"
4. 寫真	【破齊陣】、【普天樂】、【雁過聲】、【傾盃序】、【山桃犯】、【詩】、【尾聲】	24'21"
5. 離魂	【鵲橋仙】、【集賢賓】、【前腔】、【鬲林鶯】、【尾聲】	25'06"

表例 1-3.4：2000 年浙崑的曲牌列表

齣目名稱	曲 牌 名 稱	時間
1. 驚夢	【遶池遊】、【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】、【尾聲】 【山坡羊】、【山桃紅】、【雙聲子】、【山桃紅】、【綿搭絮】、【尾聲】	51'54"
2. 尋夢	【懶畫眉】、【忒忒令】、【嘉慶子】、【尹令】、【豆葉黃】、【玉交枝】、【江兒水】、【川撥棹】、【前腔】、【尾聲】	36'12"
3. 寫真	【破齊陣】、【普天樂】、【雁過聲】、【傾盃序】、【山桃犯】、【詩】、【尾聲】	21'46"
4. 離魂	【金瓏璫】、【集賢賓】、【前腔】、【鬲林鶯】、【尾聲】	28'04"

如表 1-3.3、1-3.4 所示，二演出在〈遊園〉、〈驚夢〉與〈尋夢〉中皆演唱完整曲牌，〈寫真〉和〈離魂〉則有使用部分曲詞的情形。大致情況如下：二演出於〈寫真〉的【破齊陣】、【普天樂】、【傾盃序】及〈離魂〉的【嚶林鶯】四曲牌中，部分曲詞的使用情形相同；另外，張繼青演出在〈寫真〉的【雁過聲】及〈離魂〉的【黃玉鶯兒】、【尾聲】三曲牌中，僅使用部分曲詞，而王奉梅演出則完整演唱整支曲牌。

這兩次演出的最大不同，在於〈驚夢〉曲牌及其笛色的運用。張繼青演出之笛色排序為小工調、乙字調、正工調，轉回小工調；王奉梅演出則為小工調、尺字調，轉回小工調，其與《集成曲譜》之以小工調貫串所有曲牌皆不相同。張繼青演出之笛色轉換在「堆花」二曲牌—乙字調【鮑老催】與正工調【雙聲子】，又其間過場樂的調高介於二曲牌中間（乙字調【鮑老催】→D 調「過門樂」→正工調【雙聲子】），因此笛色的不斷升高，使得整段「堆花」音樂有向上、明亮之感。王奉梅演出則較為單純，笛色的改變主要在二支【山桃紅】及其間的【雙聲子】，皆轉為尺字調，且【雙聲子】前有一段花神說白，其背景音樂同樣為 C 調（相當於笛尺字調）。換言之，王奉梅演出〈驚夢〉的笛色使用，主要以夢前、夢中與夢後區分，作夢前後之杜麗娘唱曲為小工調，夢中的柳夢梅與花神唱曲則同降一笛色以尺字調演唱；張繼青演出主要以夢中「堆花」為區分，其前後的笛色為小工調（含杜麗娘、柳夢梅唱曲），「堆花」笛色則節節升高。

此外，〈離魂〉主曲—【集賢賓】前的唸白使用也不甚相同。所謂主曲，指的是一套曲中最具代表性的曲牌，通常出現在引子之後過曲第一支。《集成曲譜》的〈離魂〉，主曲【集賢賓】之前有二支引曲—【金瓏璫】和【鵲橋仙】，分別由春香與杜麗娘所唱。張繼青演出的杜麗娘上場不唱引曲【鵲橋仙】，反將其部分曲詞「世間何物似情濃，整一片斷魂心痛」以吟誦方式表現，轉化為上場詩的功能。王奉梅演出則是在春香唱完引曲【金瓏璫】之後，杜麗娘以四句七言詩「枕函敲破漏聲殘，似醉如痴死不難。一段暗香迷夜雨，十分清瘦怯秋寒」上場，其略引曲直接唸七言詩，將原來的定場詩變為上場詩了。上下場詩之相關說明，詳

見第一章第三節。

張繼青演出計有三十五支曲牌，演唱完整曲牌者有二十五支，其他八支曲牌僅唱部分曲詞；笛色有小工調、乙字調、正工調、六字調四種。王奉梅演出共用三十四支曲牌（較之張繼青演出僅少〈驚夢〉之【鮑老催】，其餘曲牌使用均同），幾乎完整演唱所有曲牌，計有三十支，僅四支曲牌演唱部分曲詞；笛色有小工調、尺字調、六字調三種。

（四）2004 年的蘇崑演出

蘇崑演出《牡丹亭》是六次演出中，唯一敷演上、中、下三本至〈圓駕〉結束者，其包含的齣目與曲牌數目最多。以下分別就曲牌運用概況、曲詞改編特點、笛色安排、演唱形式與表現形式等五方面進行描述分析，藉以了解華文漪演出中的曲牌使用特色為何。下表 1.2-5 為 2004 年蘇崑《牡丹亭》的齣目、曲牌列表。

1. 曲牌運用概況

本文第一章第二節中曾提及，蘇崑演出《牡丹亭》「以完全保留本來面目為原則」、「有時為剪接連貫的需要，容或略有移動修飾，也只在微許之間，並不影響原貌風格。」由於齣目的刪減與合併，曲牌運用方面也出現刪併情形。如上表 1-3.5 所示，中本〈拾畫〉實為《集成曲譜》〈拾畫〉與〈叫畫〉之合併（【集賢賓】以後的曲牌出於〈叫畫〉）、〈淮警〉【番卜算】取自原著〈牝賊〉，及〈回生〉【催拍】取自《集成曲譜》〈婚走〉且結合〈標目〉曲詞「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」；下本〈齣寇〉【普賢歌】、【北清江引】與【大迓鼓】皆非〈齣寇〉原有曲牌，第一、三支曲牌取自原著〈寇間〉，第二支曲牌出於原著〈圍釋〉。另外，有整合其他齣目情節但無借用其曲牌者，如〈冥誓〉、〈淮泊〉與〈回生〉（詳見第一章第一節）；有改動曲牌順序者，如〈婚走〉。其中較為不同的是，《集成曲譜》〈婚走〉的原曲牌順序為【榴花泣】、【前腔】、【催拍】與【前腔】，蘇崑演出《牡丹亭》將之改成【急板令】（【催拍】）、【石榴花】（【榴花泣】+【前腔】）、【急板令】（【催拍】之【前腔】），即將《集成曲譜》【催拍】挪移至【榴花泣】、

表例 1-3.5：2004 年蘇崑的曲牌列表

齣目名稱	曲 牌 名 稱	時間
1. 訓女	【 <u>邊池遊</u> 】、【 <u>玉山頽</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	7'37"
2. 閨塾	【 <u>一江風</u> 】、【 <u>邊池遊</u> 】、【 <u>掉角兒</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>前腔</u> 】	19'25"
3. 驚夢	【 <u>邊池遊</u> 】、【 <u>步步嬌</u> 】、【 <u>醉扶歸</u> 】、【 <u>皂羅袍</u> 】、【 <u>好姐姐</u> 】 【 <u>山坡羊</u> 】、【 <u>山桃紅</u> 】、【 <u>畫眉序</u> 】、【 <u>滴溜子</u> 】、【 <u>雙聲子</u> 】、【 <u>山桃紅</u> 】	44'18"
4. 言懷	【 <u>真珠簾</u> 】、【 <u>九迴腸</u> 】、【 <u>急三槍</u> 】	9'32"
5. 尋夢	【 <u>懶畫眉</u> 】、【 <u>忒忒令</u> 】、【 <u>嘉慶子</u> 】、【 <u>尹令</u> 】、【 <u>豆葉黃</u> 】、【 <u>玉交枝</u> 】、 【 <u>江兒水</u> 】	26'27"
6. 虜謀	【 <u>尾聲</u> 】	2'08"
7. 寫真	【 <u>破齊陣</u> 】、【 <u>普天樂</u> 】、【 <u>雁過聲</u> 】、【 <u>傾盃序</u> 】、【 <u>山桃犯</u> 】、【 <u>詩</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	23'12"
8. 道覲	【 <u>大趵鼓</u> 】	4'00"
9. 離魂	【 <u>鵲橋仙</u> 】、【 <u>集賢賓</u> 】、【 <u>玉鶯兒</u> 】、【 <u>轉林鶯</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	25'25"
1. 冥判	【 <u>北點絳唇</u> 】、【 <u>天下樂</u> 】、【 <u>鵲踏枝</u> 】、【 <u>賺尾</u> 】	21'22"
2. 旅寄	【 <u>搗練子</u> 】、【 <u>山坡羊</u> 】	8'16"
3. 憶女	【 <u>玩仙燈</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>香羅帶</u> 】、【 <u>前腔</u> 】	8'19"
4. 拾畫	【 <u>金瓏璫</u> 】、【 <u>顏子樂</u> 】、【 <u>錦纏道</u> 】、【 <u>千秋歲</u> 】、【 <u>集賢賓</u> 】、【 <u>鶯啼御林</u> 】、 【 <u>簇御林</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	28'14"
5. 魂遊	【 <u>掛真兒</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>水紅花</u> 】、【 <u>小桃紅</u> 】、【 <u>下山虎</u> 】、 【 <u>五韻美</u> 】、【 <u>黑麻令</u> 】	6'01"
6. 幽媾	【 <u>懶畫眉</u> 】、【 <u>玩仙燈</u> 】、【 <u>紅衲襖</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>宜春令</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、 【 <u>金馬樂</u> 】、【 <u>雙棹入江泛金風</u> 】	25'42"
7. 淮警	【 <u>番卜算</u> 】、【 <u>錦上花</u> 】、【 <u>前腔</u> 】	5'20"
8. 冥誓	【 <u>太師引</u> 】、【 <u>鎖寒窗</u> 】、【 <u>滴溜子</u> 】、【 <u>啄木犯</u> 】、【 <u>鮑老催</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	22'45"
9. 回生	【 <u>出隊子</u> 】、【 <u>催拍</u> 】	8'08"
1. 婚走	【 <u>急板令</u> 】、【 <u>石榴泣</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>急板令</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	12'14"
2. 移鎮	【 <u>長拍</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>短拍</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	10'00"
3. 如杭	【 <u>唐多令</u> 】、【 <u>江兒水</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>小措大</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>尾聲</u> 】	20'02"
4. 齣寇	【 <u>普賢歌</u> 】、【 <u>北清江引</u> 】、【 <u>大趵鼓</u> 】	22'23"
5. 遇母	【 <u>月兒高</u> 】、【 <u>惜花賺</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>前腔</u> 】、【 <u>番山虎</u> 】	16'15"
6. 淮泊	【 <u>三登樂</u> 】、【 <u>錦纏道</u> 】	20'10"
7. 索元	【 <u>吳小四</u> 】、【 <u>前腔</u> 】	6'52"
8. 硬拷	【 <u>新水令</u> 】、【 <u>齣桂令</u> 】、【 <u>雁兒落</u> 】、【 <u>沽美酒</u> 】	16'19"
9. 圓駕	【 <u>黃鐘北醉花陰</u> 】、【 <u>喜遷鶯</u> 】、【 <u>南滴溜子</u> 】、【 <u>南雙聲子</u> 】、【 <u>北尾</u> 】	22'07"

【前腔】之前。特別要說明的是，蘇崑演出《牡丹亭》〈冥判〉之【賺尾】演唱，恢復了崑劇「南曲重引子，北曲重尾聲」的說法，為各次演出中的唯一。

2. 曲詞與曲調的改動

曲詞改動分成兩類，一為內容之改編，一為角色分唱或合唱之變化。前者如將原〈標目〉曲詞「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」與其他曲牌合併（〈回生〉【催拍】）；後者如〈閨塾〉之【邊池遊】「對淨几明窗瀟灑」，將原《集成曲譜》杜麗娘唱改為杜與春香合唱，原因同 1997 年串演本一刪春香曲詞，故安排其於杜末句與之合唱。曲調改動方面，指沿用曲牌原有曲詞但改變其曲調者，如〈移鎮〉之【長拍】「天意秋初，天意秋初，金風微度，城闕外」（採譜見第二章第一節）。另外，亦有較特殊的將北曲改為南曲者（去「凡、乙」二音，改散板曲為上板曲），如〈圓駕〉【煞尾】。

3. 笛色安排

由於蘇崑演出的《牡丹亭》，許多齣目皆為《集成曲譜》所無，故唱腔整理者一周友良先生以《納書楹曲譜》為唱腔（曲調）藍本，變動程度不一；⁴⁹又因《納書楹曲譜》並無笛色的規定，因此笛色的安排使用由演員與編曲者決定。二十七個齣目中，有十二齣為《集成曲譜》所無，當中的十一齣需參照《納書楹曲譜》（唯〈虜諜〉標示「此齣遵進呈本不錄」，故無從參照）。進一步統計其笛色使用，發現大多齣目用了二種以上的笛色，少部分齣目只用一種笛色。前者有〈言懷〉、〈憶女〉、〈淮警〉、〈冥誓〉、〈移鎮〉、〈齣寇〉、〈遇母〉與〈索元〉，共八個齣目；後者有〈旅寄〉、〈如杭〉、〈淮泊〉三個齣目；其他二齣〈虜諜〉和〈道覲〉，因只演唱一支曲牌，故無所謂換笛色的問題。

除了上述參照《納書楹曲譜》的齣目無從比對其笛色使用之外，其他十五齣的笛色運用有其相當的變化性。笛色變化較簡單者，包含〈訓女〉、〈冥判〉、〈回生〉與〈圓駕〉四個齣目，情形如下：〈訓女〉【邊池遊】、【玉山頽】杜麗娘將《集成曲譜》原小工調升高二笛色以六字調演唱；〈冥判〉的四支曲牌判官

⁴⁹ 詳見周友良〈古老崑曲的青春之歌〉，收錄於 2005 年蘇崑《牡丹亭》演出節目冊第 29 頁。

皆將原正工調降低二笛色以上凡字調（「上」音爲 E）演唱。〈回生〉【出隊子】柳夢梅將原六調升高一笛色以正工調演唱。〈圓駕〉【南雙聲子】、【北尾】眾花神與柳杜皆將原正工調降低三笛色以小工調演唱。

笛色運用較複雜者有〈魂遊〉和〈幽媾〉二齣。〈魂遊〉之曲牌與笛色變化爲正工調【掛真兒】、乙字調【孝南歌】（第二支）、小工調【水紅花】等共七支曲牌，不同於《集成曲譜》的六字調【掛真兒】、正工調【孝南歌】（第二支）、轉回六字調【水紅花】，意即其將石道姑演唱的前二支曲牌之笛色由原六字調、正工調各升高一笛色爲正工調、乙字調，第三支曲牌以後杜麗娘演唱之笛色則由原六字調降低二笛色爲小工調。〈幽媾〉之曲牌與笛色變化爲六字調【懶畫眉】、小工調【玩仙燈】、【紅衲襖】、【前腔】、六字調【宜春令】、【前腔】、小工調【金馬樂】、【雙棹入江泛金風】，不同於《集成曲譜》的六字調【懶畫眉】、【玩仙燈】、尺字調【紅衲襖】、【前腔】、轉回六字調【宜春令】、【前腔】、【金馬樂】、【雙棹入江泛金風】，交叉比對其笛色之異同情形，發現二者變換笛色之處各有其邏輯性。以《集成曲譜》而言，其爲六字調開唱、第三支曲牌降低笛色爲尺字調、第五支曲牌以後轉回六字調，用兩種笛色；蘇崑演出《牡丹亭》之〈幽媾〉同樣用兩種笛色，但運用頗有變化，其同樣以六字調開唱、第二支曲牌降低笛色爲小工調、第五支曲牌轉回六字調、第七支曲牌又降低至小工調。明確言之，二者同樣在第五支曲牌【宜春令】轉至六字調，不同的是其前換笛色之處與所換笛色（蘇崑演出較《集成曲譜》早一支曲牌換笛色且調高較高），以及其後是否再次換笛色（蘇崑演出末二支曲牌從六字調轉至小工調，《集成曲譜》則保持爲六字調）。

4. 演唱形式與表現形式

演唱形式方面，蘇崑演出《牡丹亭》對於「幕後合唱」之運用，亦令人印象深刻，如〈標目〉曲詞「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」常在重要段落以幕後合唱形式出現，且其合唱人聲之選擇也有些微變化，或只有女聲或男聲、或在女聲中加入男聲、或獨留女高音之獨唱音色響徹整個舞台（詳見第二章第一節）。表現形式方面，乾唸曲牌有〈移鎮〉【前腔】及〈索元〉開場的創作曲詞與曲調

一曲詞內容「柳夢梅也天，柳夢梅也天。好幾個盤旋影兒不見，影兒不見。長安東西十二門，找來尋去不見面。只得小巷尋遍，小巷尋遍。」共演唱兩遍。乾唱曲牌則有〈拾畫〉【金瓏璫】；〈旅寄〉【搗練子】之開場曲詞「人出路」，也用乾唱的方式呈現。

蘇崑演出《牡丹亭》計有一百二十三支曲牌，演唱完整曲牌者有一百支，其他二十三支曲牌僅唱部分曲詞；笛色包含上、尺、工、凡、六、五、乙及上凡字調，共八種。關於曲牌的統計數據，係依照蘇崑演出的《牡丹亭》影音資料所做；若與已出版的劇本對照（收錄於《姮紫嫣紅牡丹亭》），則曲牌、說白運用有部分差異，大致可分為兩類，一為劇本有但影音無，一為劇本無但影音有。前者情況較多，包含〈訓女〉【滿庭芳】、第一支【邊池遊】，〈驚夢〉【綿搭絮】，〈言懷〉【九迴腸】前之說白，〈冥判〉開場杜麗娘之上場詩：「天臺有路難逢俺，地獄無情欲恨誰」，〈魂遊〉【孝南歌】、【小桃紅】（第一句之後刪），〈遇母〉【十二時】、【針線廂】、【前腔】（石道姑之下場詩亦被刪），以及〈圓駕〉【北點絳唇】、【北水仙子】。後者僅〈圓駕〉【黃鐘北醉花陰】：「平鋪著金殿琉璃翠鴛瓦，響鳴梢半天兒刮刺。似這般猙獰漢，叫喳喳。在閻浮殿見了些青面獠牙，也不似今番怕。再休提探花鬼喬作衙，則說是狀元妻來面駕。」

（五）2005 年的江蘇省崑劇院演出

江蘇省崑劇院《牡丹亭》是六次演出中，刪併齣目、情節與說白比例最高者，十三個齣目中就有七齣內容不是經過刪削、剪裁，就是在角色人物的上場安排方面有所調整，包括〈尋夢〉、〈言懷〉、〈診崇〉、〈叫畫〉、〈幽媾〉、〈旁疑〉、〈回生〉。另外，它也是唯一有齣目以說白組成、不唱曲的演出，如〈言懷〉、〈診崇〉與〈旁疑〉三個齣目皆無使用曲牌，屬於過場戲性質，角色分別有柳夢梅、郭駝，春香、陳最良、石道姑，及花郎、石道姑、柳夢梅。正如名演員汪世瑜所言：「花郎、春香、石道姑調侃的戲，運用得非常好，如果中間沒有這些調侃，整齣戲說就會顯得平淡。」以下針對曲牌運用概況、曲詞與曲調的改動、笛色安排等做說明。

下表 1-3.6 為 2005 年江蘇省崑劇院《牡丹亭》的齣目、曲牌列表。

表例 1-3.6：2005 年江蘇省崑劇院的曲牌列表

齣目名稱	曲牌名稱	時間
1. 肅苑	【一江風】、【前腔】	12'15"
2. 驚夢	【邊池遊】、【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】 【山坡羊】、【山桃紅】、【畫眉序】、【滴溜子】、【雙聲子】、【山桃紅】	42'21"
3. 尋夢	【滿庭芳】、【懶畫眉】、【忒忒令】、【尹令】、【豆葉黃】、【玉交枝】、【江兒水】、【前腔】(川撥棹)、【尾聲】	32'49"
4. 言懷	×	5'56"
5. 寫真	【破齊陣】、【普天樂】、【雁過聲】、【詩】、【尾聲】	19'13"
6. 診崇	×	7'03"
7. 離魂	【鵲橋仙】、【集賢賓】、【前腔】、【憶鶯兒】、【嚶林鶯】、【尾聲】	18'12"
1. 冥判	【點絳脣】、【天下樂】、【哪吒令】	20'17"
2. 叫畫	(【金瓏璫】)、【顏子樂】、【錦纏道】 【二郎神】、【鶯啼兒】、【簇御林】、【尾聲】	37'25"
3. 幽媾	【五韻美】、【黑麻令】、(【詩】)、【朝天懶】、【玩仙燈】、【紅衲襖】、 【前腔】、【宜春令】、【前腔】、【耍鮑老】、【滴滴金】、【意不盡】	28'46"
4. 旁疑	×	6'52"
5. 冥誓	【月雲高】、【懶畫眉】、【太師引】、【紅衫兒】、【前腔】、【滴溜子】、 【鬧樊樓】、【啄木犯】、【鮑老催】	28'44"
6. 回生	【五更轉】、【前腔】、【前腔】、【字字雙】、【出隊子】、【紅芍藥】、 【山桃紅】、【尾聲】	16'32"

1. 曲牌運用概況

如前所述，江蘇省崑劇院《牡丹亭》由於齣目刪併情形較多，故曲牌運用方面也頗靈活，當中可分為刪減與合併兩類。相較於傳統的舞臺本，刪減曲牌最為明顯者如上表 1-3.6 所示，包含〈遊園〉、〈驚夢〉與〈尋夢〉的【尾聲】，又此為唯一〈驚夢〉刪減【尾聲】的演出。合併曲牌的情形則有，〈尋夢〉第一支曲牌杜寶所唱【滿庭芳】取自《集成曲譜》〈訓女〉；〈叫畫〉由《集成曲譜》〈拾畫〉、〈叫畫〉合併而成(【二郎神】以後的曲牌出自〈叫畫〉)；〈幽媾〉前二支曲牌【五韻美】、【黑麻令】取自《集成曲譜》〈魂遊〉；〈回生〉前三支曲牌【五更轉】、【前腔】、【前腔】出於《納書楹曲譜》〈秘議〉，【山桃紅】柳杜合唱之部分曲詞「是哪處曾相見，相看儼然。早難道好處相逢，無一言」取自《集成曲譜》〈驚夢〉，

【尾聲】則出於《集成曲譜》〈圓駕〉【煞尾】，此為借用他齣曲牌最多的齣目。另外，有整合其他齣目情節但無借用其曲牌者，如〈言懷〉、〈旁疑〉；若加上〈診崇〉，則此三齣即為江蘇省崑劇院《牡丹亭》中少數以說白組成的齣目。有改動曲牌順序者，如〈冥誓〉將原《納書楹曲譜》【滴滴金】（【鬧樊樓】）、【啄木犯】改成【啄木犯】、【鬧樊樓】。有創作曲詞與曲調者，如〈冥誓〉【鬧樊樓】、〈回生〉【紅芍藥】。

2. 曲詞與曲調的改動

江蘇省崑劇院《牡丹亭》在齣目、曲牌或說白方面有大量剪裁，相較之下，它對曲詞的改動情形則比較少，如〈冥誓〉【啄木犯】將前三字「柳衙內」改成「柳秀才」、〈回生〉【字字雙】將第一句「豬尿泡疙疸倂盧胡，沒褲」改成「尼姑種碧桃有花心，沒果」等。曲調方面的改動，最特別的例子是〈回生〉【尾聲】，其借用《集成曲譜》〈圓駕〉【煞尾】曲詞「從今後把牡丹亭夢影雙描畫。虧煞恁南枝挨暖俺北枝花。則普天下做鬼的有情誰似咱。」但僅沿用前七字（從今後把牡丹亭）的曲調，之後曲調皆不同於《集成曲譜》、為新的創作曲調，另外更將原北曲曲牌改為南曲曲牌（無「凡、乙」二音），板式則是北曲、南曲的混用，即最末曲詞「做鬼的有情誰似咱」才轉為上板，此之前全是散板（北曲【煞尾】或【尾】用散板）。江蘇省崑劇院《牡丹亭》雖僅敷演至〈回生〉止，但在最後卻借用了〈圓駕〉【煞尾】曲詞，再次重申了全劇主旨，為杜柳故事做了完滿結局。

創作曲詞與曲調方面，為柳夢梅所唱的二支曲牌，分別為〈冥誓〉【鬧樊樓】的「麗娘夢斷梅魂齣，夢境晰晰夢情切切。生死何足惜，唯有情難撇。冥誓猶在，自疚自責。怕甚冷骨冰肌寒如雪，俺烈血哀情，偎得香魂熱。」，以及〈回生〉【紅芍藥】的「休齣損守瑩梅株，這暗香禦寒退暑，更莫向香墳弄鋤落鋤，燕支土裡著玉骨。杜鵑血啼開黃泉路，竹枝歌唱得麗人蘇，拼將十指插香土，漫說是陰隔陽阻，真意兒暗度俏訴，心氣兒輕送細吐，柳魂梅魄撞地府，長眠人魂還酥肌豔如故。」（採譜詳見附件二）

3. 笛色安排

江蘇省崑劇院《牡丹亭》笛色方面的改變情形如下：〈驚夢〉「堆花」所用的三支曲牌【畫眉序】、【滴溜子】與【雙聲子】，由原《集成曲譜》以小工調貫串所有曲牌改成笛色皆為正工調，具體與影音資料比對的結果，發現此演出之「堆花」似自成一個段落，有意與前後做出分隔，亦即其刻意以升高三個笛色的方式，營造一種非人間而更像仙境的另一空間，整體色彩既明亮又帶點朦朧。〈尋夢〉【滿庭芳】和〈拾叫〉【金瓏璫】則同樣降低了原來的笛色，前者杜寶由小工調降低二笛色至上字調，後者柳夢梅由小工調降低一笛色至尺字調；推測其降低笛色之因，筆者認為前者為適於演員演唱，後者為體現劇中人柳夢梅大病初癒之貌，故不用比較高的笛色演唱。

〈幽媾〉在此演出與《集成曲譜》中，同樣用了六字調和尺字調兩種笛色，不同的是其笛色轉換的地方，無論從六字調轉至尺字調，或從尺字調轉回六調，都不甚相同。此演出前二支曲牌【五韻美】、【黑麻令】，在〈魂遊〉原為凡字調，此以六字調開唱，可能是出於〈幽媾〉笛色要前後一致的考量，且其較《集成曲譜》早一曲牌—於柳唱【玩仙燈】時降低笛色以尺字調演唱，較《集成曲譜》晚一曲牌—於柳唱【前腔】（【宜春令】）時轉回六字調。分析此演出轉換笛色之處有一共通點，即為「以突顯角色人物為主」，兩次笛色的轉換正好都是杜唱完換柳唱的曲牌，故其中間轉至尺字調的曲牌較《集成曲譜》多二支。其中值得注意的是，杜唱【宜春令】與柳唱【前腔】的笛色分別是尺字調和六字調，亦即【前腔】與其前支曲牌【宜春令】笛色不同，此種情形相當少見，在〈冥誓〉中也出現這樣的情況（柳唱正工調【紅衫兒】和杜唱小工調【前腔】）。〈回生〉是江蘇省崑劇院《牡丹亭》的最後一個齣目，其以小工調貫串八支曲牌，與《集成曲譜》相較後唯一笛色不同的是【出隊子】，由原來的六字調降低二笛色至小工調；其他前三支曲牌取自〈秘議〉，因參照《納書楹曲譜》而無笛色規定；【字字雙】為乾唸，亦無笛色的考量。

江蘇省崑劇院《牡丹亭》計有八十支曲牌，演唱完整曲牌者有六十八支，其

他十二支曲牌僅唱部分曲詞；笛色包含上、尺、工、凡、六、五、乙及上凡字調，共八種。乾唱曲牌有〈叫畫〉【金瓏璫】、〈幽媾〉【詩】；乾唸曲牌有〈離魂〉【鵲橋仙】、〈回生〉【字字雙】。

二、比較《牡丹亭》各個演出曲牌運用的異與同

透過上述各演出的分別討論，對其曲牌運用、笛色安排、演唱與表現形式等有了初步認識，本節擬用交叉比對的方式，進一步說明此六次演出在相同齣目與不同齣目之間的曲牌運用情形，並就其場面、關目的分量調配，以及腳色配置等方面稍做討論。以下分成相同目齣目與其他齣目兩類論述。

（一）各個演出相同齣目的曲牌運用異同比較

相同齣目部分，主要針對重複性極高的幾個齣目做比較，包括〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈離魂〉、〈冥判〉及〈拾畫叫畫〉。若與湯顯祖的原著對照，不難發現這些齣目其實正是《牡丹亭》中最精彩傳神的部分，加上歷代藝人的不斷加工及「再創造」，幾乎為各劇團演出《牡丹亭》時的必演內容。主要齣目的重要特點是：各演出在曲牌運用、場面調度或腳色配置等，改動幅度較小，相似性相對比較高；但有時仍受限於各次演出的條件不一，而有不同程度的刪併或調整。下面將以各齣目為經，各次演出為緯，分別敘述各演出在不同齣目中的曲牌運用情形為何。

1. 〈遊園〉和〈驚夢〉

無論是湯顯祖原著〈驚夢〉或後來分化出的〈遊園〉、〈驚夢〉二齣（本文討論的六次演出中，前三次演出使用分化後的〈遊園〉、〈驚夢〉齣目名稱，後三次演出均回歸原著名稱—以〈驚夢〉稱之），各次演出對其曲牌之運用頗為接近，最明顯的差別是「堆花」曲牌的選擇及其後的【綿搭絮】使用與否。關於崑劇〈驚夢〉的表演藝術討論，多數除了提及生、旦、貼的密切合作外，也針對各次演出的「堆花」與睡魔神做探討，如陸萼庭〈《遊園驚夢》集說〉與陳凱莘《崑劇「牡丹亭」舞台藝術演進之探討—以「牡丹亭」晚明文人改編本及齣目為探討對象》

等。

這裡主要就「堆花」做討論。⁵⁰湯顯祖原著本來沒有「堆花」的演出形式，僅由末扮花神上場（一人）說白與演唱曲牌【鮑老催】一支；至清中葉始出現「堆花」名目（花神堆花舞蹈的演出雛形最早應可追溯至明代末葉，只是其時並未具獨立之演出條件），《集成曲譜》已是末扮花神引眾上場（多人）的形式，除保留原本的說白與曲牌，並增加【出隊子】、【畫眉序】、【滴溜子】、【鮑老催】、【五般宜】與【雙聲子】六支曲牌。

在本文比較的六次演出中，因其自身演出條件的不同，按「堆花」的曲牌運用與人數多寡，大致分為簡要、繁複兩種類型。花王或大花神的名稱使用，沿用各演出節目單的「演員分飾表」。因 2000 年浙崑演出的花王在自報家門時提及「吾乃南安府後花園花王是也」，故本文以「花王」稱之；其他如 1999 年江蘇省崑劇院演出、華文漪移植上崑演出、蘇崑演出及精華版皆以「大花神」稱之。蘇崑演出的大花神為男花神；中國崑劇藝術團串演本無大花神一角。

簡要型如 2000 年浙崑版（王奉梅）和 1997 年中國崑劇藝術團串演本，只唱一支曲牌【雙聲子】，人數二或三人。2000 年浙崑演出在【萬年歡】過場樂中由二花神手執色彩繽紛的花束引花王上場說白「催花御史惜花天，檢點春工又一年，蘸客傷心紅雨下，勾人懸夢彩雲邊。吾乃南安府後花園花王是也。只因柳夢梅與杜麗娘，日後有姻緣之分，杜小姐遊春傷感，致使柳夢梅入夢，吾等專管惜玉憐香，前去保護他二人雲雨，十分歡幸也。」（唯一花王或大花神有說白的演出），之後花王和二花神同唱【雙聲子】，曲後同下；中國崑劇藝術團串演本則沒有上大花神，直接在【萬年歡】過場樂由二花神手執大紅花束上場且做「送杜柳下場」之暗示（杜柳早已下場），接著同唱【雙聲子】，曲後同下。

繁複型如 1992 年華文漪移植上崑演出、2004 年蘇崑演出及 2005 年江蘇省

⁵⁰ 本文「堆花」的相關資料，主要參考陳凱莘《崑劇「牡丹亭」舞台藝術演進之探討—以《牡丹亭》晚明文人改編本及齣目為探討對象》第二節「崑劇《牡丹亭》齣目搬演內容之演變考述」的「〈堆花〉表演之溯源與發展」，以及陸萼庭《崑劇演出史稿》第四章「齣目的光芒」第二節「齣目的形成」。

崑劇院，唱二支曲牌【畫眉序】、【滴溜子】或增加第三支曲牌【雙聲子】，人數十二或十六人。華文漪移植上崑演出在過場樂【萬年歡】中，由原本場上手執粉色花朵的十六位花仙（其服裝不同於一般崑劇演員的戲服，屬於非常態運用）與後來登場的大花神，一起走圓場至定點後同唱【畫眉序】、【滴溜子】，曲唱將結束時柳杜上場，之後曲唱結束、樂隊尾奏則杜柳做別離狀，接著柳先下留杜於場上，舞臺逐漸恢復至現實的後花園場景，眾花神下；這是唯一「堆花」後沒有唱【山桃紅】第二支的演出。

蘇崑演出則有一重要特點—「賦予大花神以更清楚的帶路者角色」。因此安排其在過場樂中手執飄揚的綠色長幡先引十二花神上場—眾花神皆以身披寬大白底繡小花的披風代替原來手上應有的花束（即以服裝代表身份），再引杜柳準備下場，此時幕後合唱【畫眉序】「好景豔陽天」（影音資料聽起來不似同場合唱），眾花神也就定位了，樂隊接著有個小過門—杜柳下場、眾花神變化隊形、大花神再度上場，待大花神、眾花神就定位後，幕後接著合唱【畫眉序】「萬紫千紅開遍...」等其他曲詞和【滴溜子】，二曲唱完則理論上「堆花」已經結束，但其實大花神、眾花神仍留場上；緊接著樂隊有小過門—大花神再度引杜柳上場，柳接唱【山桃紅】第二支，眾花神分站舞台兩邊、大花神於後方舞台中央，皆無動作；待柳唱曲結束、唸下場詩「正是：行來春色三分雨」時，大花神從舞台後方往前行準備引柳下場，眾花神開始變化隊形，柳一唸完第二句下場詩「睡去巫山一片雲」隨即被大花神引下場，眾花神也依次下場，舞台回至現實的後花園場景，杜麗娘也將夢醒；這是少數「堆花」結束，柳唱第二支【山桃紅】時花神仍留場上的演出。

最後要說的繁複型「堆花」是江蘇省崑劇院，此和前二演出有多處不同：第一，它是唯一在舞台調度與音樂設計上，清楚將其與前後分隔開來的演出—「堆花」完全自成一片段；第二，同時亦為三個繁複型「堆花」中除【畫眉序】、【滴溜子】外，增加第三支曲牌【雙聲子】的演出，且【畫眉序】僅唱前二句曲詞「好景豔陽天，萬紫千紅開遍」；第三，整體笛色較高、速度較快；第四，大花神無

上場。由於上述原因，精華板「堆花」相較於其他演出更像另一個獨立的舞蹈表演（眾花神之服裝造型與顏色完全一樣—似宮女的古裝、粉紅牡丹花頭飾，同蘇崑演出手上不執花束）。

另外，介於簡要型和繁複型「堆花」的是 1999 年江蘇省崑劇院演出。在過場樂中由八位花神分扮各門行當、雙手持花束，各配成對、依次上場，八人站定後引大花神出場唱【鮑老催】，其時眾花神分站兩旁無動作，大花神唱完後一句說白「待我拈片落花驚醒他」（原為夾白），隨即先下場；接著的一段過場樂，眾花神先圍一圓圈於舞臺中央，再分站兩旁接唱【雙聲子】，唱時原則上無動作，至末二句曲詞「兩下緣非偶然，夢裡相逢夢裡合歡。」走圓場至定點後眾花神下場，換杜柳上場接唱【山桃紅】第二支。綜言之，各演出的「堆花」簡式如下：

- 1999 年江蘇省崑劇院：「過場樂」八位花神引大花神
→大花神唱【鮑老催】、說白後先下場
→「過場樂」眾花神變換隊形→同唱【雙聲子】
- 2000 年浙崑：過場樂【萬年歡】二位花神引花王→花王說白
→同唱【雙聲子】
- 1997 年中國崑劇藝術團：過場樂【萬年歡】二位花神上場→同唱【雙聲子】
- 1992 年華文漪移植上崑：過場樂【萬年歡】十六位花神換隊形、大花神上場
→同唱【畫眉序】、【滴溜子】
- 2004 年蘇崑：「過場樂」大花神引十二位花神
→同唱【畫眉序】、【滴溜子】
- 2005 年江蘇省崑劇院：「過場樂」十二位花神上場
→同唱【畫眉序】、【滴溜子】、【雙聲子】

由上述之整理分析可知，各演出「堆花」的曲牌使用、大花神（或花王）的角色及其上下場安排、眾花神的服飾以至於手上是否執有花朵等，皆不盡相同。

「堆花」曲牌運用方面，簡要型是由二或三位花神唱一支【雙聲子】，繁複型則要十二或十六位花神唱二至三支曲牌【畫眉序】、【滴溜子】與【雙聲子】。大花神（或花王）的角色及上下場安排部分，僅 1999 年的江蘇省崑劇院和 2000 年的浙崑遵照原著以末扮花神（大花神或花王）上場，華文漪移植上崑演出和江蘇省崑劇院的大花神為女花神形象（江蘇省崑劇院「堆花」中大花神無上場），蘇崑

演出為男花神形象，中國崑劇藝術團沒有大花神一角（參考註？）；另外，1999年江蘇省崑劇院演出的大花神唱完【鮑老催】即下場，沒有同唱下一曲【雙聲子】，其他演出若有大花神上場則幾乎與眾花神同唱【畫眉序】、【滴溜子】或【雙聲子】（其中蘇崑演出「堆花」之唱曲似乎較似幕後合唱而非同唱）。眾花神的服飾與手上是否拿花部分，蘇崑演出和江蘇省崑劇院眾花神皆不拿花，1999年江蘇省崑劇院演出則其頭上無花朵的裝飾；華文漪移植上崑演出和蘇崑演出眾花神造型較似花仙，1999年江蘇省崑劇院演出和2000年浙崑演出為不同行當角色的裝扮，中國崑劇藝術團和江蘇省崑劇院較接近宮女的古裝扮相。

此外，「堆花」曲牌的笛色運用方面，2000年浙崑演出、1999年江蘇省崑劇院演出和江蘇省崑劇院皆不同於《集成曲譜》。《集成曲譜》〈驚夢〉笛色皆為小工調，故「堆花」當然亦為小工調，然2000年浙崑演出之【雙聲子】降一笛色以尺字調演唱（推斷其可能為配合前後【山桃紅】之改小工調為尺字調）；1999年江蘇省崑劇院演出之【鮑老催】降三個笛色以乙字調演唱、【雙聲子】升三個笛色以正工調演唱，故二曲的實際音域在音程上相差七度（而非二度）、前曲低後曲高，整段「堆花」的音樂有逐漸明亮之感；江蘇省崑劇院與1999年江蘇省崑劇院演出類似，但其又非漸進式的上升笛色，而是索性將「堆花」三支曲牌【畫眉序】、【滴溜子】與【雙聲子】笛色一併升高以正工調演唱，且另外設計的「堆花」過場樂亦清楚的與之前【山桃紅】分隔開來，因此就音樂而言，江蘇省崑劇院「堆花」可說是另一段落的呈現。有關各演出過場樂的分析，詳見本文第三章。

以上「堆花」的相關說明佔據較大篇幅，乃因其為《牡丹亭》重要齣目—〈遊園〉、〈驚夢〉中演出差異性最大的部分，而「堆花」之後的杜麗娘【綿搭絮】演唱與否，則視各演出是否安排杜母上場叫醒杜麗娘而定。若杜母上場則杜唱【綿搭絮】；反之，若為春香上場叫醒杜麗娘，則刪此曲不演唱，因當中的曲詞「無奈高堂，喚醒紗窗睡不便」有提及自己是被母親叫醒的。前者有1997年中國崑劇藝術團、1999年江蘇省崑劇院演出及2000年浙崑演出，後者有1992年華文漪移植上崑演出、2004年蘇崑演出及2005年江蘇省崑劇院；相較於各演出「堆

花」之為簡要型或繁複型，二者有很高的一致性。即簡要型「堆花」的演出，通常由傳統齣目組成、劇本改動少，故遵循原著安排杜母上場並演唱【綿搭絮】；繁複型「堆花」的演出，其劇本大多經過改編，為求劇情之順暢進行，常省略杜母上場、改為春香上場叫醒杜麗娘，故不演唱【綿搭絮】。

值得注意的是，華文漪移植上崑演出不但省略柳夢梅的再度上場、刪減【山桃紅】第二支的演唱；且杜母於劇中僅為一虛擬的角色，從頭至尾未曾出現在舞台上。而華文漪移植上崑演出和 2005 年的江蘇省崑劇院，均因劇情考量，刪減〈遊園〉【尾聲】一曲。

2. 〈尋夢〉和〈寫真〉、〈離魂〉

〈尋夢〉基本上是《牡丹亭》中杜麗娘一人唱做到底的獨腳戲，以描畫人物的內在心裡活動為主，雖然屬於「冷戲」，但對演員而言難度相當高，近代崑劇演唱此齣戲多依清金德輝「金派唱口」的金派路子；江蘇省崑劇院張繼青擅演此劇，其傳承自姚傳薈、為金派之嫡傳者（金德輝→錢寶卿→姚傳薈→張繼青）。⁵¹

〈寫真〉、〈離魂〉則原本已絕跡於舞台，1982 年張繼青為了《牡丹亭》（上本《離魂記》）新排之戲的緣故，由姚傳薈和導演周特生、范繼信及張繼青共同創作。⁵²現今崑劇的演唱基本沿用《納書楹曲譜》，此二齣亦不例外，其保留原有唱腔並對全劇唱腔曲牌句與句之間無過門這個傳統格式，依然保留原來縝密的面貌；然音樂設計者許曉明曾撰文提及，當中仍有部分的唱腔曲調被重新譜曲（如【囀林鶯】，詳見本文第二章）。⁵³

各演出三個齣目的曲牌運用略有不同，尤以 1992 年華文漪移植上崑演出將〈尋夢〉情節置於〈寫真〉後的差異最大；1999 年江蘇省崑劇院演出、2000 年浙崑演出和 2004 年蘇崑演出則較為接近。大體而言，江蘇省崑劇院和浙崑演出

⁵¹ 參考陸尊庭《崑劇演出史稿》第 320 頁。

⁵² 見吳白匋〈紀念傑出的戲曲作家湯顯祖—談上演《牡丹亭》的現實意義〉第 63 頁，收錄於《戲曲研究》。轉錄自林慧雯《當代崑劇全本戲改編本析論—以 1956 年「十五貫」後之崑劇劇本編寫為討論對象》第三章第三節第 121 頁。

⁵³ 見許曉明〈談崑劇《牡丹亭》的音樂設計〉第 40-41 頁，收錄於《影劇月報》。參考資料同上註。

的曲牌運用相當接近，加上張繼青和王奉梅均由姚傳薌主教，二人的表演詮釋十分雷同。只是張繼青的唱腔曲調有部分改動，王奉梅則更貼近《集成曲譜》。蘇崑演出的《牡丹亭》，由於飾演杜麗娘一角的沈豐英為張繼青所指導並傳授，故其上本《牡丹亭》傳統齣目部分的曲牌選擇與詮釋幾乎與張繼青一樣（除少數曲牌因劇情考量而有所刪減外）。

笛色部分，幾乎沿用《集成曲譜》。其三個齣目的笛色分別為：〈尋夢〉之六字調【懶畫眉】與小工調的其他曲牌，〈寫真〉之小工調曲牌及〈離魂〉之小工調【金瓏璫】與六字調的其他曲牌。六次演出中，僅 1992 年華文漪移植上崑的〈尋夢情殤〉創作曲詞與曲調為六字調、【詩】笛色改小工調為正工調，以及 2005 年江蘇省崑劇院的〈尋夢〉【滿庭芳】，笛色改小工調為上字調，不同於《集成曲譜》外，其餘曲牌笛色均沿用之。

參照各演出的曲牌列表可知，〈尋夢〉的曲牌使用以江蘇省崑劇和浙崑演出最多，沿用《集成曲譜》【懶畫眉】、【忒忒令】至【玉交枝】及【江兒水】至【尾聲】共十支曲牌（下面討論增加或刪減之曲牌以此為基礎）；中國崑劇藝術團次之，主要為增加【品令】、【月上海棠】二曲，刪減【玉交枝】及春香上場的【川撥棹】、【前腔】共三曲，【尾聲】則僅唱末句曲詞「少不得樓上花枝也則是照獨眠」即結束；江蘇省崑劇院中春香雖再度上場卻無唱曲，改編者巧妙以春香說白方式代替唱曲喚醒杜麗娘，並於最開頭加入〈訓女〉情節、增加杜寶唱【滿庭芳】之部分曲詞「西蜀名儒，南安太守。幾番廊廟江湖，紫袍金帶，功業未全無。華髮不堪回首」，刪減【嘉慶子】和【尾聲】二曲、以杜唱【前腔】「難道我再到這亭園，則掙得個長眠和短眠」結束，展現杜對離開花園的不捨與留連；另外，華文漪移植上崑演出和蘇崑演出索性不上春香、更不唱【尾聲】，而結束於〈尋夢〉最高潮—【江兒水】一曲，以表現「好夢難再」的失落感，⁵⁴其中 1992 年用到的〈尋夢〉曲牌只有四支—【忒忒令】、【嘉慶子】、【尹令】與【江兒水】，前三曲皆僅唱部分曲詞，最後一曲除完整演唱外，幕後合唱更改變原曲調、重複伴唱

⁵⁴ 參考《上海崑劇志》第三章第三節「表演述例」之〈尋夢〉辭條，第 152 頁。

曲詞「似這等花草草由人戀，生生死死隨人怨，便酸酸處處無人怨」，使杜麗娘的激越情緒發展至最高點，終至無法自持而倚梅樹氣絕。

綜合上述〈尋夢〉曲牌之使用，有以下三個重點：第一，六次演出皆使用的曲牌共三支－【忒忒令】、【嘉慶子】及【江兒水】。第二，杜麗娘在歷經「尋夢」、「夢醒」、「失夢」的一連串情緒之後，是否安排春香再度上場，若有則將演唱【川撥棹】、【前腔】或其一（如 1999 年和 2005 年的江蘇省崑劇院、2000 年的浙崑），若無則不演唱此二曲（有華文漪移植上崑演出、中國崑劇藝術團及蘇崑演出）。第三，各演出之結束曲牌不盡相同，1999 年的江蘇省崑劇院、2000 年的浙崑和 1997 年的中國崑劇藝術團，均唱至最末曲以【尾聲】結尾；2005 年的江蘇省崑劇院，唱至【川撥棹】（第二支）即結束；1992 年的華文漪移植上崑和 2004 年的蘇崑，則只唱至【江兒水】，之後一概省略。

〈寫真〉和〈離魂〉部分，除中國崑劇藝術團無演出此二齣戲、華文漪移植上崑演出只借用〈寫真〉情節且刪減〈離魂〉以外，其他四次演出在曲牌使用方面相似度極高，此仍以 1999 年江蘇省崑劇院演出為討論基點。關於華文漪的演出內容，如表 1-3.1 所示，〈尋夢情殤〉共用六支曲牌，首曲為創作曲詞與曲調，第二曲與後四曲分別出自《集成曲譜》的〈寫真〉與〈尋夢〉。其刪減〈離魂〉之因，乃杜麗娘於〈尋夢情殤〉中已經倚梅樹氣絕，因此無演出〈離魂〉的必要。

蘇崑的〈寫真〉和〈離魂〉，與 1999 年的江蘇省崑劇院完全相同。浙崑的〈寫真〉，曲牌使用同 1999 年的江蘇省崑劇院，只是其【雁過聲】為完整演唱，江蘇省崑劇院則略末三句曲詞，相似情形出現於〈離魂〉之【前腔】（【黃玉鶯兒】）。浙崑與 1999 年江蘇省崑劇院的最大不同，在於引曲的使用。前者為春香唱【金瓏璫】「連宵風雨重，多嬌多病愁中。仙少效，藥無功」，而非後者之杜吟誦【鵲橋仙】「世間何物似情濃，整一片斷魂心痛」，此【金瓏璫】為四次演出中的唯一。2005 年的江蘇省崑劇院相較於其在 1999 年的演出，〈寫真〉刪減【傾盃序】、【山桃犯】二曲，並完整演唱【雁過聲】；〈離魂〉增加【憶鶯兒】部分曲詞、完整演唱【鵲橋仙】（三次演出中唯一演唱完整者）、【黃玉鶯兒】（第二支）及【尾聲】。

3. 〈學堂〉、〈冥判〉和〈拾畫叫畫〉

〈冥判〉於部分舞台的演出中或稱〈花判〉，〈拾畫叫畫〉則是藝人將原著〈拾畫〉、〈玩真〉二齣之戲劇行動統一而成主題連貫的一個齣目，二齣分別為淨角與巾生的看家戲。下面分述各演出於二齣中的曲牌運用，比較的演出包括華文漪移植上崑演出、中國崑劇藝術團板、蘇崑演出及江蘇省崑劇院（無 1999 年江蘇省崑劇院演出與 2000 年浙崑演出）。

各演出的〈冥判〉唱曲不多，約在三至五曲之間；曲牌使用的重覆性高，同樣都有【點絳脣】、【天下樂】二曲，其他唱曲或加【哪吒令】、或加【鵲踏枝】、或加【賺尾】，也有另外創作的曲牌。當中華文漪移植上崑演出與江蘇省崑劇院的曲牌使用完全一致，為【點絳脣】、【天下樂】及【哪吒令】三曲，唯前者僅首曲完整演唱且三曲的曲詞或曲調均有改動（詳見第二章），後者則三曲皆按《集成曲譜》完整演唱；中國崑劇藝術團除演唱上述三曲外並增加【鵲踏枝】一曲；蘇崑演出共演唱四支曲牌，分別為【點絳脣】、【天下樂】、【鵲踏枝】及【賺尾】，末曲【賺尾】是四次演出中之唯一，其恢復了崑劇「南曲重引子，北曲重尾聲」的用法。笛色安排方面，中國崑劇藝術團與江蘇省崑劇院同樣沿用《集成曲譜》之正工調；蘇崑演出降二笛色以上凡字調演唱（詳見本文第 66-67 頁）；1992 年改動較大，除首曲為低一笛色的六字調外，創作曲詞與曲調的第二、三曲為小工調，末二曲則同《集成曲譜》為正工調。故各演出中以華文漪移植上崑演出的音樂變化最為豐富。

〈拾畫叫畫〉的曲牌使用，各演出有不同的安排；曲牌數量則頗接近，同樣為七或八曲。各演出都有的曲牌是〈拾畫〉之【金瓏璫】、【顏子樂】與〈叫畫〉之【鶯啼兒】、【簇御林】，共四曲；三次演出使用的曲牌為〈叫畫〉之【二郎神】、【尾聲】二曲；故其他曲牌或為〈拾畫〉之【錦纏道】、或為【千秋歲】、或為【尾聲】，也有創作曲詞與曲調和借用他齣曲牌者（皆為華文漪移植上崑演出），以下以重複之四支曲牌為討論基點。參照各演出的曲牌列表可知，中國崑劇藝術團與 2005 江蘇省崑劇院之曲牌使用相當接近，皆有【金瓏璫】、【顏子樂】與【鶯啼

兒】、【簇御林】、【尾聲】，差別為前者增加【千秋歲】、後者增加【錦纏道】；蘇崑崙演出較之其他演出則稍有不同，刪減〈叫畫〉之引曲【二郎神】，同時增加【錦纏道】與【千秋歲】二曲，此增刪之曲牌皆為四次演出中的唯一。比較特別的是，華文漪移植上崑崙演出除將〈拾畫叫畫〉分為〈訪園拾畫〉與〈叫畫幽遇〉（〈叫畫〉、〈幽媾〉之合併）二齣外，在演唱的八支曲牌中【詩】出於《集成曲譜》〈幽媾〉、末曲【梁州第七】為創作曲詞與曲調，⁵⁵其他四曲【金瓏璫】、【尾聲】、【鶯啼兒】、【簇御林】或改動曲詞、或改動曲調，又以【尾聲】之變化最大（詳見第二章），僅【顏子樂】、【二郎神】二曲大致依循《集成曲譜》。笛色安排方面，1992年與蘇崑崙演出皆沿用《集成曲譜》之〈拾畫〉小工調、〈叫畫〉六字調，1992年借用與新創作的末二曲則為上凡字調；中國崑劇藝術團與江蘇省崑劇院則同樣改動〈拾畫〉引曲【金瓏璫】之笛色，前者升高三笛色為六字調、後者降低一笛色為尺字調。

（二）各個演出不同齣目的相同曲牌運用情形及其他

不同齣目部分，主要說明相對於上述以外的其他重複性較低的齣目，因結構挪移以致出現不同齣目使用相同曲牌的大體情況；包含〈訓女〉、〈言懷〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉及〈回生〉等。另外，還有僅用於單一演出的非重疊齣目，如〈虜諜〉、〈道覲〉、〈憶女〉及〈診崇〉、〈旁疑〉等。大體來說，這類齣目相對於上述重複性較高的幾齣，改動比較多。

1. 〈訓女〉、〈言懷〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉及〈回生〉

原著第三齣〈訓女〉、第七齣〈閨塾〉及第九齣〈肅苑〉，於實際舞台搬演常為合後二者的〈學堂〉。如1992年的華文漪移植上崑崙合〈閨塾〉、〈訓女〉為〈閨塾訓女〉中，有關〈訓女〉情節被大量刪減。原著第二齣〈言懷〉，2004年蘇崑崙運用了【真珠簾】、【九回腸】及【急三槍】三曲，2005年江蘇省崑劇院則僅取重要關目、無唱曲。原著第二十八齣〈幽媾〉和第三十二齣〈冥誓〉，不同演出

⁵⁵ 參考陸樹崙、李平〈《牡丹亭》的改編演出和現實意義〉，收錄於《上海戲劇》第5期第23頁。

的情節挪移與曲牌刪併情形各有不同。〈幽媾〉於 2005 年江蘇省崑劇院，結合原著第二十七齣〈魂遊〉且用【五韻美】、【黑麻令】二曲；2004 年蘇崑沿用原著架構、無挪移其他齣目情節。〈冥誓〉於 2004 年蘇崑，結合原著第二十九齣〈旁疑〉情節但無唱曲；2005 年江蘇省崑劇院沿用原著架構、無挪移其他齣目情節，其〈旁疑〉僅交代重要關目、無唱曲。1992 年的華文漪移植上崑〈叫畫幽遇〉，以〈叫畫〉為主並結合〈幽遇〉、〈冥誓〉情節（即濃縮原著三齣內容於同一齣呈現）。原著第三十五齣〈回生〉，不同演出分別刪併或移用其故事情節、曲牌曲詞等。如 1992 年的華文漪移植上崑〈回生夢圓〉，移用、改編原著第五十三齣〈硬拷〉【雁兒得勝】（即【雁兒落】）；其於 2004 年蘇崑，結合〈秘議〉情節但無唱曲；其於 2005 年江蘇省崑劇院，結合原著第三十三齣〈秘議〉情節、運用【五更轉】、【前腔】、【前腔】三曲外，並移用原著第十齣〈驚夢〉【山桃紅】及第五十五齣（最後一齣）〈圓駕〉【煞尾】。

2. 〈虜謀〉、〈道覲〉、〈憶女〉及〈診祟〉、〈旁疑〉

這些僅用於單一演出的非重疊齣目，其共同特點是同時具有增加故事情節完整性與發揮其他角色人物的功能。它除爲了因應故事情節外，往往也考慮到平均角色勞逸的重要性；不同演出的安排各不相同。如 2004 年蘇崑的〈虜謀〉、〈道覲〉、〈憶女〉，分別以番王、石道姑及杜父、杜母與春香爲主；2005 年江蘇省崑劇院的〈診祟〉、〈旁疑〉，分別以春香、陳最良、石道姑及花郎、石道姑爲主。